



sistema musica



ASSOCIAZIONE
Lingotto Musica

Torino
1999
2000 / 8

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/b legge 662/96
filiale di Torino
anno II, n. 4/2000 - aprile 2000
stagione 1999-2000 n. 8
Sistema Musica
via San Francesco 13 - Torino

gli appuntamenti di aprile



Al Lingotto Mariss Jansons,
costruttore di orchestre

Un mito sul podio: **Rostropovič**
nel **War Requiem** di Britten

Un cast di grandi interpreti
per **Fedora** al **Regio**

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

**Progetto grafico
e impaginazione**
Sunshine Boulevard
Francesco Parico
Lina Brocco

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti SpA
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno II n. 4
aprile 2000

Copertina:
in primo piano
Mariss Jansons,
Barbara Bonney,
Oslo Filharmoniske
Orkester,
in alto,
da sinistra,
Alexander Lonquich,
Plácido Domingo,
Mstislav Rostropovič

editoriale

* Ci si chiede quali siano gli interessi e le aspettative musicali dei giovani allo scopo di orientare le proposte artistiche in direzione dei loro gusti e desideri. Io credo che, soprattutto da giovani, ma certo a ogni età, alla musica si domandi di interpretare ed esprimere le proprie emozioni e la propria interiorità, di realizzare una corrispondenza il più possibile profonda con esse. Sebbene la musica classica offra straordinarie occasioni di partecipazione in questi sensi, tuttavia ritengo che per molti giovani non rappresenti il genere di ascolto a coinvolgimento più immediato: per chi non vi è già addentro può costituire un ostacolo. Si tratta di fatto di un genere di musica ancora elitario al cui ascolto si arriva per caso, talora per educazione. Vi sono, infatti, generi musicali e manifestazioni artistiche d'altro genere che, per la maggiore diffusione e anche perché si avvalgono di linguaggi più semplici e diretti, riscuotono sicuramente più larghi consensi fra i giovani. Credo comunque che molto si possa fare per la diffusione della musica classica: a questo proposito si potrebbe citare l'annoso problema della carenza d'istruzione musicale in Italia, cui ora si tenta di ovviare con iniziative interessanti ma ancora selettive. Anche le associazioni di concerti possono contribuire in larga misura a questo progresso. Io credo che la ricchezza e la varietà dei programmi siano da questo punto di vista la formula vincente; soprattutto ritengo importante cercare di accattivarsi il pubblico, il suo favore e la sua attenzione. Per esempio considero particolarmente utili e apprezzabili le situazioni in cui all'esecuzione musicale viene affiancata l'analisi critica dei brani e in cui si instaura un rapporto dialogico col pubblico.

Credo che la noia uccida l'arte; soltanto grazie a un atteggiamento entusiastico e propositivo da parte sia di chi offre musica sia di chi l'ascolta, sarà forse possibile rendere più vivo e vitale l'interesse per la musica classica e dare vita a una vera e propria "cultura del concerto", che riesca a riportare nella vita dei cittadini la bella abitudine dell'ascolto dal vivo, comunicando con i giovani.

Luisa Ratti

* Abbiamo chiesto a una giovane frequentatrice delle istituzioni musicali cittadine di esprimere le attese dei suoi coetanei.

agenda

- 4 Calendario aprile 2000

argomenti

- 10 **BIG Torino 2000**
Comporre nel nuovo millennio
di Eric Marintsch
- 11 **Una Biennale innovativa**
di Luigi Rarclif
- 12 **La tecnica dei dettagli**
Il teatro musicale da camera di Henze e Maxwell Davis
di Gaia Varon
- 14 **Anatomia di un'orchestra/4-Gli ottoni**
a cura di Filippo Fonsatti e Savina Neirotti

unionemusica

- 16 **Beethoven fa crollare un mito**
di Nicola Campogrande
- 16 **Quando la musica non è speranza**
Sostakovič e il "Trio op. 67"
- 17 **Una collezione preziosa**
- 17 **Conrad Graf e le sue creazioni**
- 18 **La Messa di Bach**
Precisione inglese, rigore tedesco, purezza svedese e calore italiano
di Angelo Chiarle

orchestrasinfonicanazionale dellarai

- 19 **Il Requiem del soldato Owen**
di Filippo Fonsatti
- 20 **Un vibrato da brivido**
La lezione epica di Mstislav Rostropovič
di Mario Brunelo
- 20 **Ritratto di un mito**
- 21 **Primus inter pares**
Roberto Ranzaldi e il Concerto gregoriano di Respighi
di Filippo Fonsatti
- 22 **I protagonisti del mese**

associazione lingotto musica

- 23 **Costruire un'orchestra**
Intervista a Mariss Jansons
di Savina Neirotti
- 24 **Una pianista per Abbado**
- 25 **Fedora, una primadonna fra cosmopolitismo e meridionalità**
di Elisabetta Fava
- 26 **Grandi protagonisti per un allestimento che ha fatto storia**
di Susanna Franchi
- 27 **El Cimarrón di Nicholas Isherwood**
Qualche ragionamento sulla musica d'oggi
- 28 **La Madonna all'opera**
di Filippo Fonsatti

città di torino

- 29 **Un omaggio a Torino**
Tempus Paschale 2000 tra novità e tradizione
di Angelo Chiarle

appuntamenti

- 30 **Conservatorio «G. Verdi», Piccolo Regio Puccini, Teatro Alfieri, Centro Jazz e altro**

tema e variazioni

- 32 **La fabbrica dell'opera**
Inaugura una nuova collana del Dams di Torino
di Alberto Papuzzi

da non perdere

- 32 **Non solo Mozart**



2
domenica4
martedì5
mercoledìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Assassinio nella cattedrale**Tragedia di **Ildebrando Pizzetti****Bruno Bartoletti** direttore**John Cox** regia**Giovanni Agostinucci** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del corocon **Ruggero Raimondi****Orchestra e Coro del Teatro Regio****Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio «G. Verdi» di Torino****Claudio Marino Moretti** direttore

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000Unione Musicale
serie L'altro suono**Combattimento Consort
Amsterdam****Jan Willem De Vriend**
violino e direttore**Elisabeth von Magnus** mezzosoprano**Hasse***Six Symphonies à quatre* per archi e continuo
op. 5: n. 6 in sol minore**D. Scarlatti***Salve Regina* in la maggiore per
mezzosoprano, archi e continuo**Merula***Ciaccona***Marini***Passacaglia a quattro* op. 12**Merula***Canzone***Avison***Concerto in re minore* (da Domenico
Scarlatti)**Vivaldi***In turbato mare*, mottetto in sol maggiore
per mezzosoprano, archi e continuo RV 627Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da mercoledì 29 marzo,
lire 30.000ingressi, in vendita solo la sera del concerto
dalle ore 20.30, lire 20.000Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Assassinio nella cattedrale**Tragedia di **Ildebrando Pizzetti****Bruno Bartoletti** direttore**John Cox** regia**Giovanni Agostinucci** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del corocon **Ruggero Raimondi****Orchestra e Coro del Teatro Regio****Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio «G. Verdi» di Torino****Claudio Marino Moretti** direttore

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000

biglietterie

Unione Musicalepiazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.**Orchestra Sinfonica
Nazionale della RAI**Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 14-18
dal lunedì al venerdì.**Associazione Lingotto
Musica**Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19,
da giovedì 6 a
sabato 8 aprile.**Teatro Regio Torino**piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
orario: da martedì a venerdì
10.30-18; sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali
e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209.

agenda

6

giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

George Pehlivanian direttore

Brahms

Akademische Festouvertüre in do minore op. 80

Hindemith

Sinfonia Mathis der Maler

Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97 (*Rheinische*)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280 ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino

Piccolo Regio Laboratorio

El Cimarrón

Recital per quattro musicisti di
Hans Werner Henze

Nicholas Isherwood baritono

Giampaolo Pretto flauto

Flavio Cucchi chitarra

Carlo Cantone percussioni

Nino D'Introna regia e concezione visiva

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215 ore 21

biglietti numerati in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000



Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

George Pehlivanian direttore

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280 ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000



Associazione Lingotto Musica

I Concerti del Lingotto

Oslo Filharmoniske Orkester

Mariss Jansons direttore

Barbara Bonney soprano

R. Strauss

Fantasia sinfonica su temi dell'opera *Die Frau ohne Schatten*

Grieg

5 Lieder per voce e orchestra

Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280 ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da giovedì 6 a sabato 8 aprile, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati riservati ai giovani fino a 25 anni, in vendita un'ora prima del concerto, lire 20.000

7

venerdì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Academia Montis Regalis

Athetis Chorus

Filippo Maria Bressan direttore

Anna Chierichetti, Marina De Liso soprani

Paolo Costa contraltista

Mirko Guadagnini tenore

Sergio Foresti basso

Bach

Messa in si minore per soli, coro e orchestra BWV 232

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 4 aprile, lire 30.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 20.000

Associazione Lingotto Musica

Giovani per i giovani

Sirii Schütz pianoforte

Mendelssohn-Bartholdy

Variations sérieuses in re minore op. 54

Berg

Sonata op. 1

Chopin

Ballata n. 4 in fa minore op. 52

Scherzo n. 3 in do diesis minore op. 39

Skrjabin

Sonata n. 5 op. 53

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280 ore 18

Ingresso gratuito



8

sabato

12
mercoledìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Fedora***Dramma lirico in tre atti**Libretto di Arturo Colautti dall'omonimo
dramma di Victorien Sardou*Musica di **Umberto Giordano**

Prima rappresentazione al Teatro Regio

Fedora Romazov **Mirella Freni** /**Simona Baldolini***Olga* Sukarev **Adelina Scarabelli***Loris* Ipanov **Sergej Larin** /**Plácido Domingo** (18 aprile) /**Keith Olsen** / **Antonello Palombi***De Sirix* **Fabio Previati** / **Carmelo Caruso***Dimitri* **Masako Tadeo***Desiré* **Alessandro Cosentino***Rouvel* **Aldo Botton***Cirillo* **Luigi Roni***Borov* **Paolo Maria Orecchia***Grech* **Enzo Di Matteo***Lorex* **Yiannis Vassilakis****Stefano Ranzani** direttore**Lamberto Puggelli** regia**Luisa Spinatelli** scene e costumi**Rossella Bisazza** assistente alla regia**Bruno Casoni** maestro del coro**Orchestra e Coro del Teatro Regio**

Allestimento Teatro alla Scala di Milano

Proprietà: Teatro Regio Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000Unione Musicale
serie verde**Andrea Lucchesini** pianoforte**Beethoven. Le sonate per pianoforte**
(quarto concerto)

Sonata in fa minore op. 2 n. 1

Sonata in la bemolle maggiore op. 26

Sonata in re minore op. 31 n. 2

Sonata quasi una fantasia in do diesis
minore op. 27 n. 2 (*Al chiaro di luna*)Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 6 aprile,
lire 35.000ingressi, in vendita solo la sera del concerto
dalle ore 20.30, lire 25.00013
giovedìOrchestra Sinfonica Nazionale della RAI
tumo rosso**Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI****Christoph Eberle** direttore**Roberto Ranfaldi** violino**Dukas***L'apprenti sorcier*, scherzo sinfonico**Respighi***Concerto gregoriano* per violino e orchestra**Schubert**Sinfonia in do maggiore D. 944 (*Die Grosse*)Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 19.30,
lire 30.000 e 18.00012
mercoledìOrchestra Sinfonica Nazionale della RAI
tumo blu**Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI****Christoph Eberle** direttore**Roberto Ranfaldi** violino

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 20,
lire 30.000 e 18.00016
domenicaOrchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica**Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI****Alessandro Milani** violino e direttore**Corelli**Concerto grosso in fa maggiore per 2 violini,
violoncello, archi e continuo op. VI n. 6Concerto grosso in fa maggiore per 2 violini,
violoncello, archi e continuo op. VI n. 9**Bach**Concerto brandeburghese n. 5 per flauto,
violino, clavicembalo e archi BWV 1050**Haendel**Concerto grosso in si minore per 2 violini,
violoncello, archi e continuo op. VI n. 12Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61
ore 10.30posti non numerati, in vendita la mattina del
concerto dalle ore 10, lire 13.000

agenda

16
domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Fedora

Dramma lirico di **Umberto Giordano**

Stefano Ranzani direttore

Lamberto Puggelli regia

Luisa Spinatelli scene e costumi

Bruno Casoni maestro del coro

con **Mirella Freni**, **Sergej Larin**, **Fabio**

Previati, **Adelina Scarabelli**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,

70.000, 40.000, 28.000

ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000

17
lunedì

Città di Torino
Tempus Paschale

Europa Galante

Fabio Biondi direttore

Rossana Bertini, **Monica Piccinini**
soprani

Guillermette Laurens mezzosoprano

Roberto Abbondanza basso

Caldara

La Passione di Gesù Christo Signor Nostro

Chiesa di San Filippo Neri, via Maria Vittoria 5
ore 20.30

ingresso gratuito



Città di Torino
Tempus Paschale

Nova Schola Gregoriana

Alberto Turco direttore

IL MISTERO DI CRISTO
NEL CANTO GREGORIANO

Chiesa di San Domenico, via San Domenico 0
ore 20.30

ingresso gratuito

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Fedora

Dramma lirico di **Umberto Giordano**

Stefano Ranzani direttore

Lamberto Puggelli regia

Luisa Spinatelli scene e costumi

Bruno Casoni maestro del coro

con **Mirella Freni**, **Plácido Domingo**,

Fabio Previati, **Adelina Scarabelli**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000,

175.000, 120.000, 85.000

eventuali ingressi numerati, in vendita un'ora
prima dello spettacolo, lire 50.000



18
martedì

Città di Torino
Tempus Paschale

BBC Symphony Chorus

Stephen Jackson direttore

Musiche di Byrd, Purcell, Monteverdi,
Bassano, Harvey, Allain, Harris

Chiesa di San Filippo Neri, via Maria Vittoria 5
ore 16

ingresso gratuito

Unione Musicale
serie blu

Trio di Parma

Alberto Miodini pianoforte

Ivan Rabaglia violino

Enrico Bronzi violoncello

Haydn

Trio in sol maggiore Hob. XV n. 25

Beethoven

Trio in re maggiore op. 70 n. 1
(degli spettri)

Šostakovič

Trio in mi minore op. 67

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 13 aprile,
lire 35.000

ingressi, in vendita solo la sera del concerto
dalle ore 20.30, lire 25.000

nell'ambito di
concertiAmo

le istituzioni concertistiche a sostegno
delle carriere dei giovani musicisti italiani



19
mercoledìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Fedora**

Dramma lirico di Umberto Giordano

Stefano Ranzani *direttore*Lamberto Puggelli *regia*Luisa Spinatelli *scene e costumi*Bruno Casoni *maestro del coro*

con Simona Baldolini, Antonello Palombi,

Carmelo Caruso, Adelina Scarabelli

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 50.000,
35.000, 25.000ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000Città di Torino
Tempus Paschale**Ensemble di musica medioevale
La Reverdie**LEGENDA AUREA. LE LAUDI DEI SANTI NEL
TRECENTO ITALIANOChiesa della Santissima Annunziata, via Po 45
ore 16

ingresso gratuito

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
tumo rosso**Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI**Coro misto e Coro di voci bianche
del Teatro Regio di TorinoMstislav Rostropovič *direttore*Bruno Casoni, Claudio Marino
Moretti *maestri dei cori***Britten***War Requiem* per soli, coro, orchestra,
orchestra da camera, coro di voci bianche e
organo op. 66 (*Missa pro Defunctis*, versi di
Wilfred Owen)Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 19.30,
lire 30.000 e 18.00020
giovedìTeatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio**Eight Songs for a Mad King***(Otto canzoni per un re pazzo)***Miss Donnithorne's Maggot***(La fisima della signora Donnithorne)*Testi di Randolph Stow e Re Giorgio III
d'Inghilterra

Musiche di Peter Maxwell Davies

Marilena Solavagione *direttore*Emma Turnbull *mezzosoprano*Maurizio Leoni *baritono***Fiari Ensemble**Lorenzo Mainolfi *flauto*da definire *clarinetto*Laura Andriani *violino*Marco Mosca *violoncello*Riccardo Balbinutti *percussioni*Gianluca Angelillo *pianoforte*Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21biglietti numerati, in vendita presso la
biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima
dello spettacolo, lire 10.000

21
venerdì

Città di Torino - Teatro Regio Torino

Tempus Paschale

Orchestra del Teatro Regio di Torino

Maria Dragoni *soprano*

Marco Lazzara *contraltista*

Emmanuel Joel *direttore*

Haydn

Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce... Hob. XX n. 1A

Pergolesi

Stabat Mater, sequenza per soli, archi e organo

Chiesa di San Filippo Neri, via Maria Vittoria 5
ore 20.30

ingresso gratuito

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Coro misto e Coro di voci bianche del Teatro Regio di Torino

Mstislav Rostropovič *direttore*

Bruno Casoni, Claudio Marino Moretti *maestri dei cori*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000

posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

Unione Musicale

serie gialla

Alexander Lonquich *pianoforte e fortepiano*

La tastiera illuminata (*quarto concerto*)
Musiche di Mozart e autori suoi contemporanei

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 20 aprile, lire 35.000

ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000



26
mercoledì

27
giovedì

27
giovedì

Teatro Regio Torino

Stagione d'Opera 1999-2000

Fedora

Dramma lirico di **Umberto Giordano**

Stefano Ranzani *direttore*

Lamberto Puggelli *regia*

Luisa Spinatelli *scene e costumi*

Bruno Casoni *maestro del coro*

con **Mirella Freni, Keith Olsen, Fabio Previati, Adelina Scarabelli**

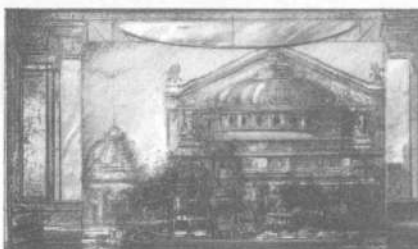
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000

ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000



Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Marek Janowski *direttore*

Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D. 417 (Die Tragische)

Bruckner

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore (Romantische)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000

posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

28
venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Marek Janowski *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000

posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

29
sabato

Teatro Regio Torino

Stagione d'Opera 1999-2000

FedoraDramma lirico di **Umberto Giordano****Stefano Ranzani** direttore**Lamberto Puggelli** regia**Luisa Spinatelli** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del corocon **Simona Baldolini, Antonello Palombi,****Carmelo Caruso, Adelina Scarabelli**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.00030
domenica

Teatro Regio Torino

Stagione d'Opera 1999-2000

FedoraDramma lirico di **Umberto Giordano****Stefano Ranzani** direttore**Lamberto Puggelli** regia**Luisa Spinatelli** scene e costumi**Bruno Casoni** maestro del corocon **Mirella Freni, Keith Olsen, Fabio****Prevati, Adelina Scarabelli**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000

BIG Torino 2000

Comporre nel nuovo millennio

di **Eric Marinitsch**

Alla lotta per il predominio di stili e di scuole nell'estetica musicale del secolo scorso è subentrata oggi la ricerca di una formulazione musicale esauriente del sentire contemporaneo. Per questo motivo la Biennale non si propone di offrire una scelta rappresentativa – peraltro impossibile – del panorama attuale, bensì di presentare dieci giovani compositori il cui orientamento apre una prospettiva sull'attuale mondo musicale e rispecchia i desideri, le nostalgie e i timori di una generazione: compositori che già appartengono all'eredità musicale contemporanea. Proprio a fronte di inquietanti sviluppi politici in Europa le nostre speranze sono riposte in personalità artistiche i cui *iter* individuali rimangono intoccabili e la cui qualità è in grado di sostenere qualsiasi pressione dall'esterno, dal momento che si esprimono su un piano accessibile soltanto a chi è disposto ad affrontare l'avventura della Nuova Musica. BIG 2000 intende promuovere tale propensione e disponibilità. Compositori di nove paesi europei e un compositore del paese ospite della Biennale di quest'anno, la Repubblica Popolare Cinese, si incontreranno in aprile a Torino per presentare e commentare i propri lavori, illustrarne il *background*, aprirsi al dialogo, instaurare contatti internazionali con l'Italia e con i colleghi.

Il nucleo dell'incontro è costituito da tre mattinate, durante le quali in cosiddette *masterclass* ciascun giovane compositore assumerà il ruolo di *performer* al fine di illustrare e sottoporre al dibattito la propria concezione estetico-musicale. Il fatto che i paesi scandinavi vengano rappresentati da ben tre compositori è la conferma di un clima creativo particolarmente vivo e fertile.

Helena Tulvo (1972, Estonia) nella propria musica coniuga influssi della musica gregoriana con un uso sofisticato di microintervalli, tempi estremamente lenti, inserti tonali iperrealistici dall'effetto straniante, sicché quel che in un primo momento suona familiare, improvvisamente si trasforma in un'emozionante esperienza acustica. I paesaggi musicali generati in maniera "frattale" da Vytautas V. Jurgutis (1978, Lettonia) affascinano l'ascoltatore nel punto determinante di intersezione tra l'ammissione dei sentimenti e il piacere dell'intelletto. Uljas V. Pulkkis (1975, Finlandia) impressiona per lo sfruttamento virtuosistico delle potenzialità acustiche degli strumenti. Del tutto diverso Sam Hayden (1968, Gran Bretagna), la cui musica si pone nella tradizione del "postminimalismo" e della "nuova complessità" con immediati influssi di jazz, rock e punk. Theo Abazis (1967, Grecia), la cui opera *The Plea of Socrates* a fine gennaio ad Atene ha riscosso un grande successo di pubblico e di critica, pone la voce umana e il ventaglio delle sue possibilità al centro del proprio lavoro. Johanna Doderer (1969, Austria) propone esperienze acustiche inquietanti e insieme commoventi; anche nella sua produzione la ricerca sulla voce umana rappresenta un elemento fondamentale. L'affascinante produzione di Nadir Vassena (1970, Svizzera) tratta la deformazione (e non la trasformazione) di elementi musicali nel tempo. Karol Beffa (1973, Francia) si avvale di linguaggi musicali apparentemente familiari creando riferimenti alla storia della musica, che tuttavia simulano soltanto l'esistenza di una continuità. Wencheng Qin (1966, Cina) trasferisce la ricchezza della tradizione musicale cinese in un sensibile linguaggio contemporaneo. E infine Jacopo Baboni-Schilingi (1971, Italia), la cui musica inquietante è profondamente segnata dallo studio delle variazioni di timbro e di tonalità e dall'interazione strumentale.

2000

**BIG
TORINO 2000**
BIENNALE ARTE EMERGENTE

in collaborazione con
Conservatorio «G. Verdi» di Torino
e **Camerata Strumentale «Alfredo Casella»**

presenta
due **concerti**
DOMENICA 9 e MARTEDÌ 11 APRILE alle ORE 21
e
una **maratona musicale** di chiusura
SABATO 15 APRILE alle ORE 17

Musiche di **Wencheng Qin** (Cina), **Johanna Doderer** (Austria),
Helena Tulvo (Estonia), **Uljás Pulkkis** (Finlandia), **Karol Beffa** (Francia),
Sam Hayden (Gran Bretagna), **Theo Abazis** (Grecia), **Vytautas Jurgutis**
(Lettonia), **Nadir Vassena** (Svizzera), **Jacopo Baboni-Schilingi** (Italia),
eseguite dall'ENSEMBLE EUROPEO ANTIDOGMA MUSICA
e da allievi del Conservatorio di Torino.

Conservatorio «G. Verdi»
ingressi lire 5.000
in vendita presso Cantiere BIG (corso Regio Parco 15M) da **venerdì 7**
aprile tutti i giorni dalle 10 alle 17 e 45 minuti prima
del concerto al Conservatorio.

SONO PREVISTE INOLTRE TRE **MASTERCLASS** CON I COMPOSITORI
LUNEDÌ 10, MARTEDÌ 11 e MERCOLEDÌ 12 APRILE ALLE
ORE 10, IN CONSERVATORIO.

Informazioni: numero verde
800 80.50.95

Una Biennale innovativa

7 aprile-7 maggio
2000: Torino e il Piemonte diventano da questa data la sede stabile di BIG Torino 2000, Biennale Arte Emergente, rassegna internazionale volta alla presentazione e alla promozione di giovani artisti europei e dei loro altrettanto giovani colleghi provenienti da un'area geografica del resto del mondo, rappresentata per questa edizione dalla Cina. Un comitato artistico costituito da quindici esperti internazionali ha selezionato i cinquecento artisti emergenti che scenderanno in campo per proporre la loro creatività in quattordici diverse aree disciplinari, e che trasformeranno Torino in un laboratorio di incontro, confronto e dialogo tra diversi linguaggi artistici, all'insegna dell'interazione e della convivenza tra differenti discipline, e attraverso quella forma d'espressione che è la multimedialità. Anche nella scelta dei luoghi, del resto, BIG conferma il proprio carattere di innovazione, nel tentativo costante e concreto di mettere in scena l'arte in spazi non convenzionali e di rivitalizzare attraverso la cultura e lo spettacolo aree industriali dismesse e dimenticate: la riscoperta della Cavallerizza Reale

con la Biennale del Mediterraneo del 1997, riconfermata come vero e proprio centro nevralgico per BIG Torino 2000; la rivelazione dell'ex stabilimento automobilistico del Lingotto in qualità di officina della formazione e dell'espressione per Big Torino 2000 Scuole; infine, il progetto di rivalutazione e di trasformazione dell'ex area industriale CEAT in una inedita passerella per sfilate di moda, spettacoli di danza e di teatro, esposizioni. Il calendario della manifestazione prevede eventi internazionali che si terranno dal 7 al 17 aprile ed esposizioni che si apriranno il 7 aprile per chiudersi il 7 maggio 2000, e offre inoltre un fitto programma di iniziative collaterali, come Onda BIG (feste, mostre, convegni, spettacoli e concerti per presentare il ricco mondo culturale e artistico che si sviluppa in Piemonte), lo Spazio Off (che permette ai giovani artisti piemontesi selezionati di esibire la propria arte all'interno dei locali e dei circoli associativi di tutta la regione) e BIG Torino 2000 Scuole (che darà la possibilità a tutto il mondo della scuola, dalle materne all'università, di entrare da protagonisti nel vortice di BIG, in un laboratorio di incontro e scambio di idee ed esperienze). BIG Torino 2000, realizzata dal Comitato organizzatore Big Torino costituito dalla Città e dalla Provincia di Torino e dalla Regione Piemonte e sostenuta da ministeri, enti e istituzioni culturali italiane e straniere, a fianco di rilevanti realtà private, rappresenta dunque l'ennesimo passo avanti della città di Torino nel proprio percorso di affermazione a capitale della cultura europea: non a caso, del resto, la rassegna ha ottenuto dalla Comunità Europea un posto tra le dieci principali manifestazioni culturali italiane del 2000.

Luigi Ratclif, direttore organizzativo BIG Torino 2000

Il **Conservatorio «G. Verdi» di Torino**
in occasione di **BIG Torino 2000**
e in collaborazione con il
Conservatorio «A. Vivaldi»
di **Alessandria**
presenta:

NUOVE MUSICHE PER IL NUOVO MILLENNIO
Una collettiva di lavori proposti dalle
scuole di composizione del Conservatorio
di Torino, uno sguardo su alcune delle
molteplici e problematiche possibilità del
comporre oggi, fra tradizione, avanguardia
e postmodernità.

INSIEME CONTEMPORANEO del
Conservatorio di Torino coordinato da
MARCO FERRARI

INSIEME DI FIATI del Conservatorio di
Torino coordinato da **FRANCESCA ODLING**

ORCHESTRA LABORATORIO del
Conservatorio di Alessandria diretta da
CLAUDIO LUGO

Musiche di **TURCHETTO, CERRINA, BRINO,**
NOZZOLI, EMANUELE, TESSARIN, PENNISI

venerdì 10 aprile ore 21
Conservatorio «G. Verdi»

INGRESSO LIBERO

BIG

La tecnica dei dettagli

Hans Werner Henze

Il teatro musicale da camera di Henze e Maxwell Davis

di Gaia Varon

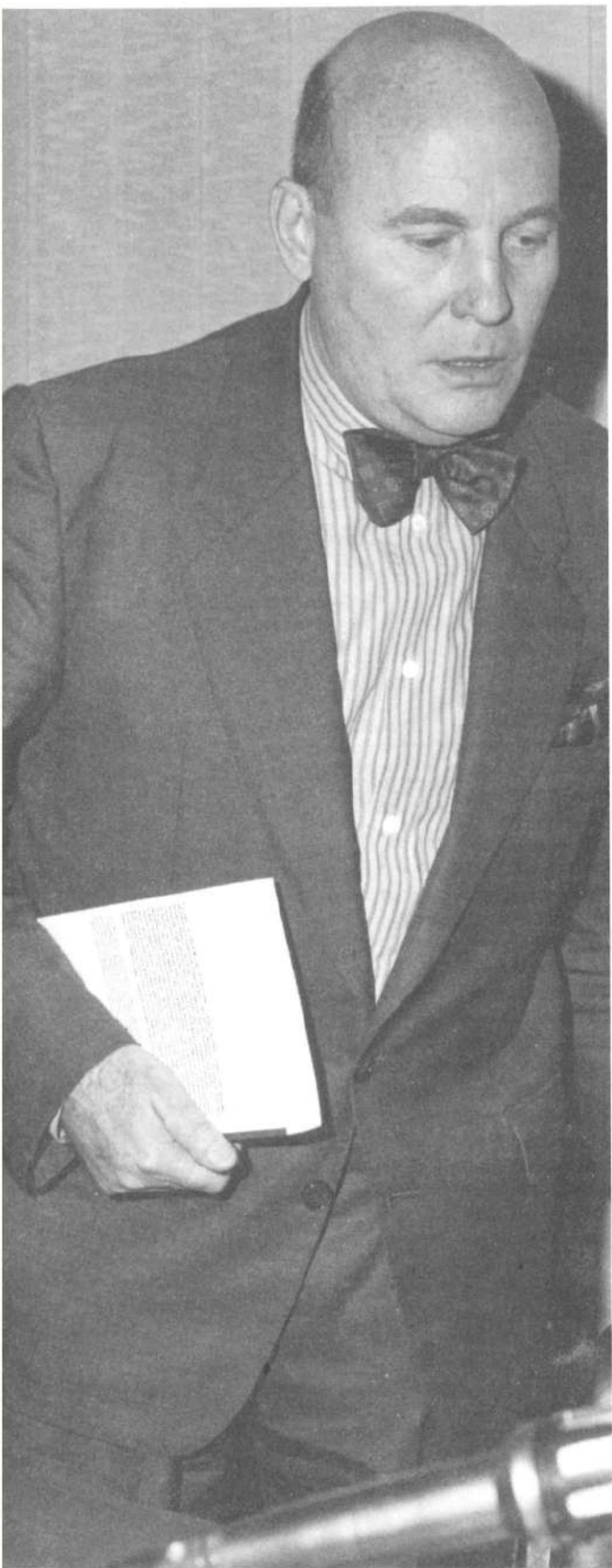
Hans Werner Henze, che ha rifiutato i dogmi delle avanguardie ma non di confrontarsi sia con i loro esiti linguistici sia con le "imposizioni" che conseguivano da quei dogmi (per esempio la politicizzazione del teatro musicale) e che ha accolto dunque, come in *Cimarrón*, e messo in fertile connubio con il proprio bisogno di passato la ricchezza di quel panorama; o Peter Maxwell Davies, che sembra giocare come un funambolo con materiali musicali di ogni epoca e stile e tutti ricondurre a una propria cifra di elegante, lieve e talora malinconica ironia che pervade e anima questa sorta di piccolo dittico costituito da *Eight Songs for a Mad King* e *Miss Donnithorne's Maggot*: sono due linee estremamente profilate, ciascuna molto personale, fra le molte che convivono attualmente nel mondo della musica contemporanea. Ma condividono, fra loro e con altre, l'interesse creativo per un teatro musicale di dimensioni ridotte, quel teatro da camera che nel Novecento ha acquistato poco a poco diritto di esistenza per se stesso, accumulando una piccola storia del genere, un proprio repertorio. La storia di questa ragion d'essere può essere raccontata in molti modi, tutti veri e intrecciandosi fra loro.

Si può partire dal dato concreto: dietro alla scelta del piccolo, del raccolto, possono esserci ragioni economiche, di riduzione dei costi di produzione; basti pensare a quel piccolo capolavoro che è anche un po' il capostipite di una storia di teatro musicale da camera nel Novecento: *L'histoire du soldat* di Stravinskij, nata durante il primo conflitto mondiale come teatro musicale "da campo", adatto a tournée per tempi di guerra. Senonché, ragioni economiche possono esserci, ma non necessariamente sono le più importanti. Più rilevante è un paradosso del tempo attuale anche oltre i confini dell'opera: scomparso un impresariato che facesse della novità il proprio punto di forza, quale avevano alle spalle Rossini o Puccini e ancora tanto grande *musical* del Novecento, è sorto un grande sistema di conservazione del teatro musicale di repertorio che dispone dei grandi mezzi di cui l'opera ha bisogno: orchestre, cori, compagnie

di canto, grandi palcoscenici eccetera. Nel luogo della conservazione, dunque, dovrebbe anche, per gentile intercessione di finanziamenti pubblici e senza bisogno di sollecitazione da parte di quegli spettatori in carne e ossa, scaturire la magica alchimia del nuovo. Può accadere, ed è accaduto; ma non sorprende che nel teatro musicale, come nel teatro in genere, si trovi maggior creatività non nel "grande", ma nel piccolo: pochi mezzi, poche scene, pochi interpreti, piccoli festival che lasciano maggior libertà d'invenzione.

Non è solo questione di opera: tutta la drammaturgia novecentesca è andata cercandosi rapporti più raccolti e meno istituzionali col pubblico, se già Strindberg o Max Reinhardt lavoravano sul teatro da camera o certi gruppi oggi lavorano per un solo spettatore alla volta. Lì c'è pure il tormentato problema della mimesi e della rottura di essa, del far prendere per vero ciò che avviene sulla scena o dell'impedire che ciò accada. È un problema che si pone in modo diverso per il teatro musicale, che è sempre esplicitamente artificiale, anzi non può essere naturalistico, non ha mai il problema della quarta parete. Ha però, e la storia dell'opera nel Novecento si potrebbe raccontare tutta da quest'angolazione, l'esigenza di prendere le distanze da un'immersione nell'illusione, portata al culmine da Wagner, che genera immedesimazione: ossia da quel meccanismo per cui nessuno di noi crede che una tisica possa morire cantando, eppure per la dipartita di Violetta o Mimì escono ancor oggi i fazzoletti. Se Verdi mirava a quell'immedesimazione dello spettatore nel dramma di sentimenti raccontato dalle sue opere, "muovere gli animi" secondo una secolare aspirazione della musica, Hans Eisler, musicista partner storico di Brecht, rinunciava agli strumenti ad arco perché, diceva, «La musica deve assumere posizioni, non favorire immedesimazioni».

Ecco dunque un'altra prospettiva dalla quale il teatro da camera diventa il genere per eccellenza di una nuova creatività: pochi strumenti, strumenti singoli dunque e non sezioni d'orchestra, danno una sonorità radicalmente diversa da quella



operistica tradizionale. Cambiano tutti gli equilibri dinamici; paradossalmente c'è minor leggerezza poiché c'è sempre una presenza individuale, acerba quasi. Non c'è più l'impasto. Il teatro musicale che nel secolo precedente lavorava con pennelli sempre più grandi, stendendo il colore a larghe fasce e favorendo dunque la visione d'assieme, "emotiva" e a distanza, nel raccoglimento cameristico del Novecento, sceglie altre tecniche: china, pennino, incisione, collage... ma tutte vanno viste da vicino, godendo anche della tecnica utilizzata, dei dettagli.

Alle spalle di Maxwell Davies c'è dunque tutta una storia di strumentazione raccolta all'inglese, da Benjamin Britten a William Walton a Michael Tippett; diversissimi da Maxwell Davies e ciascuno dagli altri. Teatro da camera è anche questo: a ciascuno il proprio tratto, la propria "tecnica" e non solo il proprio stile entro un'omogeneità di mezzi. Ma è significativo che, guardando invece alle spalle di Henze, nella tradizione tedesca e continentale in genere, la stessa grande orchestra venga spesso usata cameristicamente: si possono citare come esempio fra molti i *Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann e in genere tutta una linea di attenzione verso un'*expression dépouillée* che lega Boris Blacher e Wolfgang Fortner, i due maestri, direttamente o indirettamente, di tutta la generazione di Henze. E alle spalle di tutti, naturalmente, ci sono le sonorità acide di certo Kurt Weill o ancora di Stravinskij.

Le sonorità del resto sono uno fra i vari mezzi drammaturgici impiegati per un teatro che ha come comun denominatore, al di là degli stili diversi, essenzialmente quello di spezzare quell'immedesimazione, di essere, in fin dei conti, antiromantico. Un imperativo che è andato perdendo forza, inevitabilmente, quanto più ci si allontanava dal Romanticismo: mezzo secolo fa, la generazione di compositori allora matura e saldamente determinata nelle proprie scelte estetiche e creative (un nome per tutti, Pierre Boulez) decretava la "morte dell'opera". Vent'anni più tardi, i compositori di quelle stesse tendenze tornavano al teatro (basti pensare all'orizzonte, in certo modo umanistico, del nostro paese fra gli anni '60 e '70, al teatro di Luciano Berio o Salvatore Sciarrino, a opere genialmente innovative come *Hyperion* di Bruno Maderna o *La Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti). Vennero gli anni dell'impostazione rigorosamente non narrativa: niente storie, piuttosto riflessioni, lavoro sul linguaggio. Anche in questo caso, era uno spirito del tempo in tutte le arti, valeva in letteratura, nel teatro, nelle arti figurative che dovevano essere appunto non figurative... Molti sono stati gli imperativi, che spesso generavano opposti estremismi (teatro *engagé* o teatro leggero, avanguardistico o pas-

satista, serio o ammiccante, di ricerca o di intrattenimento, neo qualcosa o post qualcosa...) nell'ultimo mezzo secolo e nei quali si trovavano impaniati coloro che cercavano altre strade, nuove appropriazioni di linguaggi del passato, secondo la lezione di uno Stravinskij, o ancora nuove sintesi di linguaggi diversi, cercando nel colto e nel leggero, nell'etnico e nel folk (da Alberto Savinio ad Azio Corghi, o ancora da Fabio Vacchi a Lorenzo Ferrero, pescando qua e là nell'ampio ventaglio dell'esperienza italiana) e che finivano etichettati, magari loro

malgrado, a un estremo o all'altro, o stigmatizzati, uno dei peggiori insulti che si dava qualche tempo fa, di eclettismo.

Hans Werner Henze, per esempio, è stato a lungo in odore di eresia proprio perché raccontava storie, anche se volta a volta inventando modi diversi di raccontare. Accade anche in *Cimarrón*, storia (vera) di Esteban Montejo, schiavo, fuggiasco, poi libero lavoratore a Cuba: una selezione di frammenti dell'autobiografia di Montejo, com'è raccontata nel romanzo di Miguel Barnet, diventano un monologo teatral-musicale affidato a un baritono con flauto, chitarra e percussioni; i quattro esecutori tessono però fra loro un filo ben più forte di un canto accompagnato, tant'è che Henze definisce significativamente *Cimarrón* "recital per quattro musicisti".

E sarà serio o ammiccante, di ricerca o di intrattenimento il teatro di Peter Maxwell Davies, che ci racconta della pazzia disperata di re Giorgio III d'Inghilterra che vuol

insegnare a cantare ai suoi ciuffolotti o della lucida follia di Miss Donnithorne (che molti conosceranno nella sua trasposizione letteraria, quale Miss Havisham in *Grandi speranze* di Dickens) che, abbandonata dallo sposo alla soglia delle nozze si chiude in casa con torta e abito bianco, per i successivi trent'anni? E che ce lo racconta con sapienti giochi di parodie e trasformazioni musicali, echeggiando Haendel e tanta musica inglese? Neo qualcosa o post che cosa? Maxwell Davies, più giovane di Henze ma soprattutto protetto dal compiaciuto isolamento e dal rispetto per l'eccentricità tipicamente inglesi, ha sofferto meno di Henze l'obbligo di schierarsi. Ma anche a loro, come a tutti coloro che hanno continuato a credere nel teatro musicale, e a scriverne, quando la parola d'ordine era la "morte dell'opera", dobbiamo la ricchezza del panorama odierno e la vitalità di un genere sopravvissuto egregiamente allo sbiadire di bandiere che sono state certamente significative e importanti nel loro tempo, portatrici di idee ed energie creative, ma che cinquant'anni dopo non hanno più senso.

Come dice Esteban Montejo: «Proprio di fronte alle catastrofi e alle difficoltà che deve superare, un eroe deve sempre trionfare e non lasciarsi mai soggiogare. Egli si concede il lusso di continuare a cantare e ogni suo gesto e azione sono espressione di un'intensa volontà. Un uomo rassegnato, uno schiavo, non canterebbe mai».



Hans Werner Henze



Anatomia di un'orchestra/4

Gli ottoni

A CURA DI FILIPPO FONSATTI E SAVINA NEIROTTI

Orchestra Sinfonica
Nazionale della RAI

Gli ottoni sono strumenti a fiato che prendono il nome dal materiale di cui sono fatti (ma possono essere anche in nichel), e sono divisi in due gruppi: quelli a tubo cilindrico (trombe e tromboni) e quelli a tubo conico (corni, flicorni e tube). Ognuno di questi strumenti ha poi la sua famiglia: esistono le trombe acute, medie e basse in varie tonalità, anche se in orchestra vengono spesso utilizzate quelle del registro medio, in do e si bemolle; i tromboni tenore, basso e contrabbasso; le tube tenore (wagneriane), basse e contrabbasse. Gli ottoni sono strumenti che, grazie all'uso del bocchino, dispongono di un volume di suono superiore a quello degli altri fiati, il che ne ha determinato spesso l'utilizzo all'aperto, in formazioni bandistiche e in occasioni celebrative (segnali militari, cerimonie, funerali).

Si tratta di strumenti con caratteristiche assai diverse, che assolvono ruoli specifici nella polifonia orchestrale, in base sia al timbro sia alla sonorità. E così, se la tromba viene maggiormente sfruttata dai compositori per la sua caratteristica squillante, la sua agilità, e la sua facilità a eseguire note staccate e brillanti, il trombone può dare un ottimo risultato nel legato, con la sua voce piena e rotonda, e il suono morbido dei corni (secondo Schumann "l'anima dell'orchestra")



consente alle prime parti di dar voce a splendide melodie.

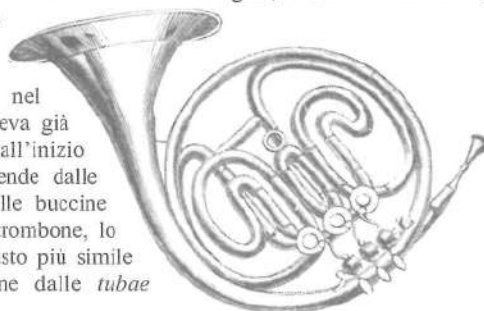
Gli strumenti in orchestra oggi, che hanno assunto la loro forma definitiva nel corso dell'Ottocento, discendono da antenati costruiti con i più svariati materiali, dall'oro al legno, all'avorio e al vetro (lo *sciofar* ebraico, la *salpinx* greca, il *liuus* romano). Nel dettaglio, il corno deriva direttamente

dal corno da caccia cinquecentesco, che viene introdotto in orchestra da Lully nel 1664. La tromba faceva già parte dell'orchestra all'inizio del Seicento, e discende dalle trombe romane e dalle buccine medievali mentre il trombone, lo strumento che è rimasto più simile all'originale, proviene dalle *tubae*

romane e veniva già usato in orchestra, non regolarmente, a partire dal Cinquecento.

Per identificare i singoli strumenti, con le loro peculiarità timbriche, si può fare riferimento ad alcuni celebri assoli: per il corno, l'inizio dell'ultimo tempo della *Pastorale* di Beethoven, o l'inizio del secondo tempo della *Quinta* di Čajkovskij, o il solo di otto corni all'unisono all'inizio della *Terza* di Mahler; per la tromba,

l'inizio della *Quinta* di Mahler, l'inizio dei *Quadri da un'esposizione* di Musorgskij-Ravel o il fuori palco della *Leonora* di Beethoven; per il trombone il secondo tempo della *Symphonie funèbre et triomphale* di Berlioz, e il celebre glissando finale del *Bolero* di Ravel; per la tuba wagneriana, che riveste un'enorme importanza in tutta la tetralogia di Wagner, il secondo atto del *Siegfried*.



GLOSSARIO

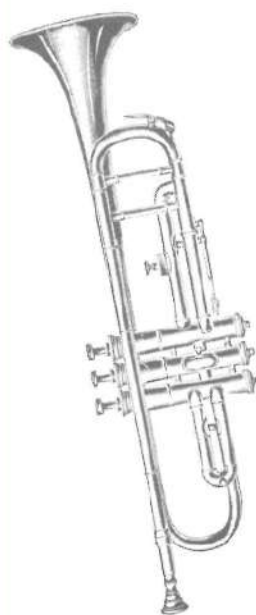
TUBI, IMBUTI E VALVOLE

Coulisse. Parte scorrevole del tubo, a forma di U, che permette di allungare e accorciare la colonna d'aria. Evidentissima nei tromboni, anche la tromba moderna ha, oltre ai pistoni, una piccola *coulisse*, che serve ad abbassare l'altezza della nota emessa e a correggere l'intonazione difettosa.

Bocchino. Congegno a forma di piccolo imbuto che caratterizza tutti gli ottoni e si applica all'estremità superiore del tubo, separabile da esso. Di diametro superiore a quello del tubo, ha l'orlo ampio e arrotondato sul quale poggiano le labbra dell'esecutore, e la cui vibrazione mette a sua volta in movimento la colonna d'aria. La dimensione del bocchino varia molto dalla tromba al bassotuba.

Pistoni e cilindri. Valvole che, scorrendo lungo il loro asse (pistoni) o ruotando (cilindri), permettono all'aria di passare in parti supplementari di tubo, allungando la colonna d'aria vibrante. Quest'invenzione dei primi anni dell'Ottocento ha permesso a strumenti quali trombe, corni, flicorni e tube di diventare cromatici, ossia di poter suonare non solo i suoni naturali, ma quelli della scala cromatica che seguiva l'evoluzione ottocentesca dell'armonia.

Sordina. Accessorio che viene inserito nella campana (la parte terminale dello strumento) e serve ad attutire il suono e a modificarne il timbro. A seconda del materiale di cui è fatta (cartone, metallo, plastica, legno) può ottenere risultati diversi: suono chiaro o nasale, metallico o scuro. Può essere di diverse dimensioni e spesso presenta fogge particolari.



OTTONI SI NASCE

Molto più delle altre sezioni, gli ottoni ce l'hanno nel codice genetico la voglia di suonare insieme: in quasi tutte le orchestre esiste un ensemble di ottoni fatto di persone che si frequentano fuori orario di lavoro, per studiare o per bere una birra a notte fonda. Se statisticamente gli archi sono cittadini, parecchi ottoni arrivano dalla provincia, grazie a quello straordinario vivaio musicale che è il movimento bandistico. L'Orchestra del Regio non fa eccezione: lo conferma Ivano Buat, prima tromba dal 1992.

Come ti è venuto in mente di suonare la tromba?

«A dir la verità ho iniziato con la fisarmonica, imitando mio padre che la suonava al Casinò di Saint-Vincent. Papà era anche il direttore della banda di Quincinetto e per affrontare un contingente calo di vocazioni nella fila delle trombe me ne ha regalata una: avevo nove anni ed è stato amore a prima vista».

Non sei l'unico degli ottoni attivi nelle orchestre torinesi che proviene da quella zona, vero?

«Sandro Angotti, prima tromba al Regio, Ercole Ceretta, seconda tromba in Rai, Floriano Rosini, già primo trombone in Rai e ora docente al Conservatorio "G. Verdi", e io siamo nati a pochi chilometri l'uno dall'altro, tra Piemonte e Valle d'Aosta. Chissà, magari dipende dall'aria di montagna».

Nel tuo curriculum leggo che sei testimonial degli strumenti Yamaha. Che cosa implica questo impegno?

«Mi hanno contattato anni fa per alcuni concerti dimostrativi e da allora, quando producono un nuovo modello, mi mandano in giro alle varie fiere del settore. Mi diverte parecchio».

È gratificante suonare la tromba in un'orchestra lirica?

«Nel repertorio sinfonico le trombe sono spesso protagoniste; nella lirica intervengono soprattutto nei ripieni, nei momenti solenni, per rinforzare le armonie. Al Regio nelle ultime stagioni si è fatta parecchia sinfonica e la speranza mia e dei miei colleghi è che questa attività venga proseguita perché l'orchestra ne ha tratto beneficio. Per carità: anche in teatro non mancano assolo gratificanti, come nel *Don Pasquale* di Donizetti o in *Sogno d'una notte di mezza estate* di Britten, ma purtroppo sono eccezioni».

UN TAPPETO DI COLLA LA TUBA E L'ORCHESTRA

Daryl Smith, diplomato presso l'Indiana University, ha passato due anni nell'Orchestra del Teatro alla Scala, tredici nell'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano ed è con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI dalla sua fondazione, diventando anche membro del quintetto di ottoni Brass Express formatosi al suo interno. Nello stesso periodo ha inciso numerosi cd con l'Ensemble Modern, incluso *The Yellow Shark* di Frank Zappa. Recentemente ha portato la tuba nel mondo variopinto e insolito della musica alternativa con *Earth Voices*, realizzato insieme a Beppe Crovella, compositore e tastierista del gruppo Arti e Mestieri.

Quali sono le caratteristiche di questo strumento, il più giovane degli ottoni, nato nel 1835?

«Incominciamo con il dire che la tuba, che nella disposizione in orchestra è praticamente sempre messa a fianco dei tromboni, non è un trombone – spiega Daryl –. Appartiene invece alla famiglia dei flicorni, ossia a quel gruppo di ottoni con la configurazione maggiormente a tubo conico e non cilindrico. Possiede le note più gravi dell'orchestra e con le sue circa cinque ottave utilizzabili è uno degli ottoni con la maggiore estensione. Ha una grande agilità, ma tecnicamente la sua vera difficoltà sta nella quantità d'aria necessaria per emettere i suoni. Diametralmente opposta all'oboe, che richiede molta pressione e poco flusso di fiato, la tuba vuole molto flusso di fiato e poca pressione, e lo spostamento di questa enorme quantità di aria in poco tempo crea problemi nel fraseggio musicale. Spesso i compositori hanno scritto fraseggi praticamente impossibili da eseguire senza prendere fiato, e sta al musicista decidere quando è opportuno farlo».

Anche il primo trombone Vincent Lepape, figlio del celebre critico letterario del quotidiano francese "Le Monde", ha ereditato la passione per la musica da un genitore, la madre, pianista mancata.

Quando hai deciso di suonare il trombone?

«Da bambino in casa mia c'era un corno da caccia appeso alla parete. Mi piaceva soffiarmi dentro ed emettere ogni sorta di rumore. I miei hanno deciso di ottimizzare quel fiato sprecato e mi hanno presentato un insegnante di tromba e uno di trombone. Il secondo mi è sembrato più simpatico del primo e ho scelto quindi di studiare con lui. Avevo otto anni e la prima cosa che ha fatto il professore è stato un controllo generale dei denti, forse per evitare che qualche dente da latte finisse nella canna dello strumento...».

Dopo il diploma a Rouen, sei stato ammesso al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi: avevi idea di che cosa avresti fatto da grande?

«Quando ho iniziato non pensavo che sarei finito in un'orchestra, tanto meno in quella del Regio. Studiavo per piacere personale, per suonare con gli altri: l'idea di farlo per professione ha preso corpo poco a poco».

Quanto costa e come si sceglie un trombone?

«Ogni marca ha una precisa personalità timbrica, determinate caratteristiche di emissione e una gamma di modelli, il cui prezzo varia all'incirca dal milione e mezzo ai sette, otto. Si sceglie lo strumento che maschera meglio i propri difetti ed esalta le proprie virtù».

Sei l'unico straniero tra gli ottoni del Regio: è stato difficile adattare la tua scuola e il tuo suono a quello degli altri?

«In Francia esistono soltanto due conservatori nazionali, Parigi e Lione, e quindi due scuole ben definite che sono senza dubbio tra le migliori del mondo. L'Italia ha sessanta Conservatori e in tal senso è una Babele. Dopo qualche reciproco aggiustamento, con i colleghi del Regio abbiamo instaurato una intesa perfetta alla ricerca della migliore coesione timbrica, e sulla disputa delle scuole è prevalso il buon senso».

Che cosa aggiunge questo strumento all'orchestra?

«Nei suoni gravi fornisce un forte supporto armonico; direi che è la colla dell'orchestra. Il suo suono così ricco di armonici lega i suoni degli altri strumenti. È una voce solista che "viaggia" tra i corni, i tromboni e i violini, ma principalmente la sua funzione è quella di accompagnare. Suonare bene significa creare una base sulla quale i colleghi possano lavorare, stendere un bel tappeto comodo che permetta loro di mettersi in risalto e di essere facilitati nel loro difficilissimo compito».

Quali sono i segreti del tubista perfetto?

«Suono, intonazione e ritmo. Bisogna lavorare molto perché il suono sia bello, generoso e interessante, e ritmo e intonazione devono essere impeccabili».



Beethoven fa crollare un mito

Andrea Lucchesini

di Nicola Campogrande

Quando compone la sua *Sonata op. 30 n. 2* Beethoven fa crollare un mito. Il mito del tema forte, presente, il tema-personaggio sul quale si costruiva la forma-sonata. C'erano voluti Haydn e Mozart e le partiture del "primo" Ludwig van per fissare il modello; ma, nel 1802, la struttura del primo movimento di una sonata era ormai nel senso comune: c'erano funzioni armoniche ben definite, c'erano zone di presen-

tazione del materiale musicale e zone in cui questo veniva sviluppato, e poi c'era un momento in cui tutto tornava a presentarsi. C'era, soprattutto, l'identità inossidabile del tema, che era un gesto musicale significativo, memorabile, tanto da poter essere opposto ad altri: si potevano riconoscere facilmente un primo e un secondo tema e spesso li si poteva portare con sé sotto la doccia. Era normale farlo.

Quando arriva l'*op. 30 n. 2* il sistema va a pallino. La partitura si fregia di un titolo caratteristico, *La tempesta* (con un riferimento shakespeariano di Beethoven che in realtà non si è mai capito bene); e una vera tempesta – formale, musicale, estetica – è quella che si abbatte sugli ascoltatori.

Anziché un bel tema solido, in apertura ci si trova davanti uno scampolo di introduzione lenta, un *Largo* di un paio di battu-

te, che per tutto il movimento si alterna ostinatamente con l'*Allegro* d'ordinanza. Può non sembrare gran cosa: lo è. Perché a quel punto il percorso da seguire non è più quello consueto di esposizione-sviluppo-ripresa e tanto meno quello di un primo tema che poi fa posto a un secondo: bisogna stare al gioco di questa alternanza che diventa fondante, anche perché costruita con una tecnica musicale inconsueta. Da un lato infatti, dopo i primi interventi diversivi, dopo quelle scalette che scendono affannosamente, arriva un motivo trascinate, quasi eroico, un tema pianistico *comme il faut*; dall'altro, invece, c'è soltanto un arpeggio, molto grave, che a un certo punto diventerà un breve recitativo ma che nelle altre apparizioni si risolve in un mormorio, un grumo di suoni, una sorta di incidente nel consueto procedere della sonata. È una rivoluzione. Così, con questa sonata, si inaugura il secondo stile di Beethoven. Che in quegli anni avrebbe detto a Welzel Krumpholtz: «Sono poco soddisfatto dei miei lavori finora compiuti. Da oggi voglio percorrere una nuova strada». La strada dell'espressione, naturalmente, l'espressione a tutti i costi, anche forzando le abitudini, le forme, le attese; e in qualche modo preparandosi alle grandi, potenti trasgressioni che – sempre in nome dell'espressione – gli suggeriranno nuovamente di far saltare baracca e burattini nelle ultime sonate, nei quartetti, nella *Nona*.

MERCOLEDÌ 12 APRILE
CONSERVATORIO
«G. VERDI»
ORE 21

Ultimo appuntamento
della stagione con
Andrea Lucchesini
giunto alla quarta
tappa dell'integrale
beethoveniana.

In programma le
sonate *op. 2 n. 1*,
op. 26, *op. 27 n. 2*
e *op. 31 n. 2*.

Quando la musica non è speranza Šostakovič e il "Trio op. 67"

Prima il violoncello che suona acutissimi armonici di ghiaccio, poi il violino nel registro grave, quindi le ottave del pianoforte si inseguono nel lento fugato dell'*Andante moderato* che apre il *Trio op. 67* di Dmitrij Šostakovič. È la desolazione pura, l'allucinato struggimento di fronte alla violenza e alla perdita: non un programma vero e proprio, ma la guerra e la morte che si conficciano nelle note, e non si riesce a rimuoverle; e se si prova, loro tornano con la maschera e

quella che sembra una danza è il girotondo grottesco che certi aguzzini nazisti impongono agli ebrei prima di ucciderli. Tutto il *Trio* è intriso di storia e di rimpianto, del vuoto lasciato dai venticinque milioni di caduti russi, della sanguinosa ritirata dei tedeschi che mostra l'orrore dei campi di sterminio di Majdanek e Treblinka. E pure della scomparsa dell'amico Sollertinskij, direttore della

Filarmonica di Leningrado in esilio, compagno fedele nei momenti di successo

e negli anni bui, scomparso nel 1944: «La morte di Sollertinskij è giunta inaspettata... Era giovane e nel pieno delle sue forze. Aveva quarantun anni... È una grave perdita per la vita musicale. Non ci sono molti uomini che abbiano amato la musica con la sua passione e il suo calore... Non vive più fra noi il musicista dalle alte doti, il collega sereno, puro, buono, non è più con me il mio più caro amico».

Elegia e rabbia, sconforto e sarcasmo si alternano nei quattro movimenti, dove per la gioia non c'è posto. Nemmeno nell'*Allegro non troppo*, che dovrebbe essere uno *Scherzo*, ma è fatto di un virtuosismo brutale, *marcatissimo e pesante*, che sfoga la rabbia repressa. Nemmeno nel *Largo*, in forma di passacaglia, che più di una preghiera sembra una marcia funebre introdotta da otto accordi del pianoforte pesanti come macigni che non lasciano presagire nulla di buono. Nemmeno nell'*Allegretto finale*, in cui il violino pizzica un motivetto ebraico macabro e sinistro che genera una frenetica danza dei morti. Quando la musica non è speranza. (f.f.)

MERCOLEDÌ 19 APRILE
CONSERVATORIO «G. VERDI» ORE 21

Il *Trio di Parma* è uno dei più premiati complessi cameristici italiani della nuova generazione: i tre musicisti, sono stati allievi dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena e della Scuola di Musica di Fiesole, hanno ottenuto il primo premio al Concorso Internazionale «Gui» di Firenze (1992), il secondo premio al Concorso Internazionale dell'ARD di Monaco (1995) e al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Melbourne (1995); infine il premio «Abbiati» come miglior complesso cameristico (1994). Oltre al *Trio in mi minore op. 67* di Šostakovič, nel concerto del 19 aprile eseguiranno pagine di Haydn e di Beethoven.



Trio di Parma



Una collezione preziosa

La collezione Giuliani nasce grazie alla passione di Fernanda Giuliani, che nel tempo è riuscita a portare nella sua villa, nel cuore della Brianza, alcuni dei più raffinati strumenti a tastiera del periodo dalla fine del Seicento al pieno Ottocento. Si tratta di fortepiani, cembali e organi costruiti dai migliori maestri dell'epoca - Johann Schanz, Conrad Graf, Johann Ludwig Hellen, Anton Walter, Ignace Pleyel, Johann Heinrich Pape, Sébastien Erard, Giovanni Bocalari -, che trovano nelle sale della Villa Medici Giuliani un ambiente adatto alla loro conservazione, e che spesso risuonano nel salone che un tempo era la sala da ballo. Quanti sono? Non si sa con precisione, perché, come la signora Giuliani ama ripetere, una collezione è qualcosa di vivo, e quindi gli strumenti intraprendono molti viaggi per essere restaurati, accordati, suonati o esibiti, alla continua ricerca di un contatto con il mondo esterno. È il caso del fortepiano Conrad Graf scelto da Alexander Lonquich per il concerto del 26 aprile al Conservatorio «G. Verdi», gentilmente concesso in prestito al pianista affinché possa rendere al meglio la sua interpretazione di musiche della prima metà

dell'Ottocento. Perché proprio gli strumenti a tastiera? Forse per un'inclinazione naturale di Fernanda Giuliani, diplomata in pianoforte al Conservatorio di Milano con Bruno Canino.

La Villa è anche sede di *masterclass*, di cicli di concerti a tema e di incontri con i grandi maestri; ospiti sono stati, tra gli altri, Sir George Solti, Riccardo Muti, Paul Badura-Skoda, Sviatoslav Richter e il fortepianista Melvyn Tan, che nel 1995, in occasione del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, ha suonato musiche di Mozart, Haydn e Clementi proprio sul fortepiano Conrad Graf che ascolteremo all'Unione Musicale. Valorizzare una collezione significa innanzitutto affidare i restauri a persone di indubbia esperienza: gli strumenti sono stati consegnati alle cure di Ferdinando Granziera e Alain Moysan, che hanno svolto un lavoro di tipo conservativo, cercando cioè di ripristinare ogni parte dello strumento danneggiata ma ancora utilizzabile. Quando sono stati costretti a sostituire alcuni elementi, i restauratori hanno usato parti costruite da artigiani che conoscevano a fondo la pratica esecutiva e gli strumenti antichi. (s.n.)

Conrad Graf e le sue creazioni

Lo strumento che Alexander Lonquich suonerà il 26 aprile, databile nel biennio 1827-1829, porta il numero di catalogo 1524, e appartiene quindi al secondo periodo di produzione di Conrad Graf, costruttore che nel corso della sua attività ha prodotto circa tremila strumenti. Gli strumenti compresi fra il numero 693 e 1613 hanno gli angoli molto arrotondati e la coda di forma angolare. L'esemplare ha un'estensione di sei ottave, ha ancora tutte le corde in ferro originali e possiede cinque pedali per ottenere effetti di tipo particolare: il primo da sinistra è quello per il piano, e procedendo a destra troviamo quello per il fagotto, il forte, la sordina e le turcherie. Quest'ultimo, molto raro, permette di ottenere il suono della grancassa e del trian-

golo, grazie alla presenza interna di tre campanellini e di piatti. Un modello analogo si trova a Bonn nella casa di Beethoven. Se di solito non è facile conoscere la vita dei costruttori, il caso di Conrad Graf è diverso, perché i suoi interessi spaziavano al di là della musica, nell'arte e nella vita sociale. Nato nel 1782 in una famiglia benestante della Germania del sud, a quattordici anni diventa apprendista presso un'ebanisteria di Riedlingen, per trasferirsi tre anni dopo a Vienna dove inizia un'attività in proprio. Nel 1824 diventa costruttore di corte e i suoi strumenti vengono acquistati da Beethoven, Schubert e Schumann; nel corso degli anni il suo laboratorio si ingrandisce, al punto da occupare una delle più importanti sale da ballo viennesi. Vince la medaglia d'oro all'esposizione dei prodotti industriali austriaci del 1835 e contemporaneamente inizia a pensare di vendere la sua ditta, per dedicarsi alla collezione di quadri, in particolare dell'amico Danhauser. Sarà Karl Stein, nel 1842, a raccogliere la sua eredità.



clavicembalo Conrad Graf



Fernanda Giuliani

MERCOLEDÌ 26 APRILE
CONSERVATORIO «G. VERDI»
ORE 21
ALEXANDER LONQUICH
PIANOFORTE E FORTEPIANO
LA TASTIERA ILLUMINATA



Elisabeth von Magnus

La Messa di Bach

Precisione inglese, rigore tedesco, purezza svedese e calore italiano

di Angelo Chiarle

L'ALTRO SUONO INCONTRI CON LA MUSICA ANTICA

Oltre alla *Messa in si minore* di Johann Sebastian Bach, l'altro appuntamento con la musica antica del mese di aprile avrà luogo **martedì 4** al Conservatorio «G. Verdi». Protagonista il **Combattimento Consort Amsterdam**, il complesso olandese che, insieme con il proprio direttore-fondatore **Jan Willem De Vriend**,

ha scelto di affrontare la musica del Sei-Settecento secondo la prassi esecutiva antica, senza però snobbare le potenzialità sonore degli strumenti moderni. Attivo da oltre quindici anni, il gruppo ha una formazione stabile e ha acquisito una solida fama grazie all'elevato livello di preparazione dei propri componenti e all'interpretazione e alla pratica originale di un repertorio ricco di opere inedite. Al concerto, tutto dedicato al barocco italiano, prenderà parte il mezzosoprano viennese **Elisabeth von Magnus**, che dal suo debutto a Monaco nel ruolo di Polly nella *Beggar's Opera* di Benjamin Britten ha cantato ormai in tutto il mondo.

Il sesto concerto dell'*Altro suono* si preannuncia una data importante per una città come Torino, che vanta una nobile tradizione di prestigiose esecuzioni dei grandi lavori corali bachiani. A Giorgio Tabacco va infatti dato atto d'esser riuscito a coinvolgere l'Academia Montis Regalis e l'Unione Musicale in una nuova produzione molto significativa, dando vita questa volta a un'inedita *joint-venture* con l'Athestis Chorus di Este diretto da Filippo Maria Bressan.

Nel panorama della musica antica italiana degli ultimi anni l'Athestis Chorus rappresenta senza dubbio una delle novità di maggior spicco. Nasce circa sei anni fa come Tavolata Polifonica Estense. Nel dar vita a questa nuova compagine corale il maestro Bressan ha le idee molto chiare. Gli studi compiuti a Vienna, la conoscenza della scuola corale tedesca con Jurgen Jürgens, di quella svedese con Eric Ericson, la riflessione sulla lezione di grandi interpreti quali Gardiner e Herreweghe lo convincono dell'opportunità di tentare una «via italiana» anche nel campo della coralità «antica». La direttrice fondamentale di lavoro viene individuata, con lucidità e concretezza davvero eccezionali, nel suono. Puntando sul senso dell'autodisciplina, sullo spirito di gruppo, sullo scrupolo e la puntualità filologici, Bressan lavora per far acquisire al proprio coro la precisione d'intonazione e l'affiatamento propri degli inglesi, il rigore nel fraseggio tipico dei tedeschi, la pulizia vocale cristallina peculiare degli svedesi. L'obiettivo – sottolinea il

direttore – è però anche quello di integrare queste qualità «...con il gusto proprio degli italiani, con un'espressività più consona alla nostra cultura».

Due anni or sono la Tavolata diventa l'Athestis Chorus, e punta a specializzarsi nel repertorio barocco. Gli viene affiancata una formazione orchestrale stabile, l'Academia de li Musici (in cui suonano alcuni degli strumentisti della Montis Regalis).

L'eccellenza del livello artistico raggiunto è «certificata» dagli importanti ed pubblicati solo di recente, a motivo della contrarietà del maestro Bressan all'incisione discografica e della sua «opzione preferenziale» per l'esecuzione dal vivo. Tra essi ricordiamo due significative ricostruzioni storiche, il *Vespero della Beata Vergine* di Francesco Cavalli (Tactus), il *Requiem alla maniera veneziana* di Benedetto Marcello (Chandos), nonché la collaborazione alla *Messa arcaica* di Battiatto (EMI), voluta dal cantautore affascinato dal genere di vocalità praticato dal Coro di Este.

Con la passione e il rigore che lo contraddistinguono, il maestro Bressan si dedicherà anche alla concertazione della *Messa in si minore*, focalizzando il proprio lavoro di studio e interpretazione in particolare su tre aspetti di quest'opera. In primo luogo, la partitura verrà smontata e sminuzzata con un'analisi puntuale delle figure retoriche impiegate da Bach, per essere successivamente ricomposta, nell'esecuzione, con il massimo della trasparenza e della *perspicuitas*. Contestualmente, verrà anche analizzato

il simbolismo dei numeri, che Bach dimostra d'aver sempre presente nella strutturazione d'ogni brano. In terza battuta, il direttore cercherà di evidenziare, fin nei dettagli più minuti, l'ambivalenza semantica insita nell'utilizzo della tecnica della parodia, autentico sigillo di grandezza di questo capolavoro.

Tanta dedizione e tanto scrupolo interpretativo scaturiscono da un profondo rispetto verso la *Messa BWV 232*: «Essa racchiude l'intero universo bachiano: in ogni battuta Bach mette tutto se stesso». L'opera, è noto, fu composta e inviata nel 1733 all'elettore di Sassonia Federico Augusto II nella speranza di ottenere un posto nella cappella di corte di Dresda. Rappresenta una sublime *consummatio* dell'arte bachiana: «La si può considerare un grande contenitore nel quale è possibile continuamente sentire e toccare tutto Bach», dal Bach speculativo delle fughe, a quello sacro delle cantate, a quello profano delle danze e della musica strumentale. «Da quest'opera inoltre – tiene a evidenziare Bressan –, non concepita affatto come *Missa tota*, improponibile nella sua integralità come azione liturgica, a motivo della fusione di elementi propri del credo luterano con altri del rito cattolico, proviene un attualissimo invito alla riconciliazione ecumenica tra diverse espressioni della fede cristiana».



Filippo Maria Bressan



Combattimento Consort Amsterdam

LUNEDÌ 10 APRILE
CONSERVATORIO
«G. VERDI»
ORE 21

Il Requiem del soldato Owen

di Filippo Fonsatti

Il 14 novembre 1940 le bombe naziste distruggono la cattedrale medievale di St. Michael a Coventry. Vent'anni dopo l'architetto Basil Spencer ne termina la ricostruzione e il 30 maggio 1962 si consacra l'edificio con il *War Requiem* commissionato a Benjamin Britten, che intreccia il tradizionale testo latino della *Missa pro defunctis* (*Requiem aeternam, Dies Irae, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Libera me*) con nove poesie di Wilfred Owen, soldato e poeta inglese ucciso sul fronte occidentale della Grande Guerra poco prima dell'armistizio; quell'Owen profetico, che pensava che i suoi versi non potessero essere d'aiuto alla sua generazione: «Forse alla prossima... tutto ciò che può fare oggi un poeta è avvertire. Per questo dev'essere sincero fino in fondo e dire tutta la verità».

Britten usa le parole di Owen come tropi dei movimenti liturgici e la loro scelta e collocazione costituisce un elemento essenziale nel processo compositivo. Il contrasto tra il testo latino della *Messa da Requiem* e i versi inglesi pungenti e desolati, tra i testi sacri e il loro commento poetico, tra passato e presente, in un certo senso tra pubblico e privato, invita alla riflessione sugli orrori bellici; che il *War Requiem* non vuole glorificare i soldati britannici caduti in trincea, né esalta il concetto di patria, ma afferma in modo pubblico e solenne un pacifismo universale. I tre solisti chiamati per la prima esecuzione – un soprano russo (Galina Visnevskaia, sostituita in *extremis*), un tenore britannico (Peter Pears) e un baritono tedesco (Dietrich Fischer-Dieskau) – sono il simbolo della necessità di riconciliazione tra i popoli che si sono massacrati.

Come fecero Giovanni e Andrea Gabrieli nel Cinquecento a Venezia con i cori battenti e anticipando quanto farà Luigi Nono nel suo *Prometeo*, Britten si ispira allo spazio architettonico e acustico che ospita quella prima esecuzione e organizza la massa di esecutori in tre gruppi fisicamente distinti che quasi mai si sovrappongono (succede nelle ultime battute, quando la partitura allinea quarantaquattro pentagrammi). Soprano, coro e orchestra sinfonica, che eseguono il testo latino della Messa, costituiscono

l'espressione rituale del lutto, la supplica liturgica a nome di tutta l'umanità; tenore e baritono (due soldati "nemici"), che recitano le poesie di Owen sullo sfondo di un ensemble di dodici strumenti, incarnano la dimensione privata e personale della tragedia; le voci bianche, che cantano gli inni latini accompagnate dall'organo, sono l'innocenza e la purezza in lontananza suprema dalle passioni umane.

Il linguaggio di Britten è come al solito facilmente accessibile perché quello è il suo obiettivo. Lo stile esce intatto dall'impresa ciclopica – nelle liriche sembra di ascoltare il suo teatro da camera – anche se intenzionalmente non vengono evitati i luoghi comuni della tradizione; e non occorre la partitura per accorgersene. Britten non rinuncia alla solennità delle fanfare e ai colpi di piatti che ricordano Verdi ma anche Mahler, con l'*Ottava* che fa capolino qua e là; l'attacco del coro nel *Dies Irae* ha qualcosa dei *Carmina burana* di Orff, mentre il *Lacrimosa* del soprano sembra citare il Rossini sacro; nell'*Offertorium* coro e orchestra si muovono secondo un contrappunto severo molto tradizionale e un ruolo importante l'ha addirittura il tritono (qui do-fa diesis), il *diabolus in musica* per i teorici medievali, l'intervallo di quarta eccedente che insidia tutte le certezze tonali ed è risolto soltanto con grande difficoltà; tra i *topoi* c'è infine il valore semantico della tonalità di sol minore: l'entrata dell'organo su quell'accordo prepara il finale con un significato simbolico: dal macrocosmo si viene introdotti nella zona crepuscolare di *Strange Meeting*, l'incontro tra il soldato Owen e il suo nemico-compagno in un mondo extraterrestre.

Forse proprio per questo eclettismo il *War Requiem* piace subito e tanto alla gente, che "brucia" 200.000 copie del disco nei sei mesi successivi alla pubblicazione.

Lo scorso anno la Decca ha rimasterizzato quella storica incisione diretta da Britten con la Visnevskaia, Pears e Fischer-Dieskau, vari complessi corali e la London Symphony Orchestra. È un documento importante, perché oltre a testimoniare la lettura del compositore, in appendice offre una quarantina di



minuti scippati durante le prove che ci consegnano un bel ritratto di Britten esecutore e interprete. Dal podio concentra i vari movimenti e impartisce indicazioni ai musicisti, insiste, esorta, lusinga, rimprovera (anche se stesso): «Scusate, signore del coro: nel *Dies Irae* siete indietro rispetto a me. Andate più velocemente, non cercate suoni troppo raffinati e ben cantati... Coro, nel *Pleni sunt coeli* dovete fare come quando si recita una preghiera meccanicamente: se vi trovate a cantare alla stessa velocità del vostro vicino significa che state sbagliando. Provate a variare più che potete alla ricerca di un suono verosimilmente confuso...». Sono i trucchi del mestiere, svelati direttamente dalla voce di un Britten artigiano che rende il suo *Requiem* tanto più familiare e accessibile a chi l'ascolta.

GIOVEDÌ 20 APRILE
ORE 20.30

VENERDÌ 21 APRILE
ORE 21

AUDITORIUM
«G. AGNELLO»
DEL LINGOTTO

Benjamin Britten



Mstislav Rostropovič

Ritratto di un mito

Torna per la terza volta sul podio dell'Orchestra Nazionale RAI l'amatissimo Mstislav Rostropovič, dopo aver diretto l'Orchestra nel luglio 1998 al Ravenna Festival e al Festival di Evian, poi in stagione a Torino nel marzo 1999. Per questo appuntamento il programma prevede il *War Requiem* di Britten, opera che possiede per il musicista un significato particolare perché Rostropovič utilizza e interpreta la musica come linguaggio universale in difesa dei diritti umani e della libertà di espressione. «I giorni più belli della mia vita sono stati il 9 maggio 1945, quando cessò la guerra a Mosca, e il 9 novembre 1989, la fine della separazione tra le due Berlino». («Amadeus», febbraio 2000) E infatti in occasione della caduta del «muro» Rostropovič prese un aereo per andare a suonare Bach in mezzo alle macerie, diventando «l'icona della libertà ritrovata dopo il muro abbattuto». E a novembre di dieci anni dopo, con 116 violoncellisti dell'Accademia Kronberg da lui fondata nel 1993, ha suonato musiche di Bach e l'*Hymne* di Davidoff a Berlino davanti a Gorbaciov, Bush e Kohl. È un uomo che agisce in prima persona, in modo spettacolare e insieme limpido, con un'istintività che contraddistingue anche il suo rapporto con la musica, sia egli solista o direttore. Nel 1974, dopo aver ospitato in casa per quattro anni Alexandre Solženicyn, è costretto a lasciare con la moglie l'adorata Russia, dove era rimasto nonostante la sua carriera internazionale fosse già avviata a partire dal 1960. Se c'è aria di soprasso Rostropovič non fa distinzioni fra casa e fuori, vicino e lontano: «Con la diversità bisogna convivere... è un principio impossibile da far capire ai regimi totalitari, che agitando la bandiera della diversità hanno causato disgrazie al mondo intero. I russi e i tedeschi sono i popoli che hanno portato, nel secolo che ci ha appena lasciato, il maggior numero di tragedie. Io mi sento vicino a ogni essere umano. Per me esistono solo due razze: i buoni e i cattivi». («Amadeus», febbraio 2000) Amico di moltissimi compositori, tra cui Šostakovič, Prokof'ev, Khačaturjan, Britten, Bernstein, Dutilleux, gli sono state dedicate più di 85 composizioni da autori contemporanei. (S.N.)

Un vibrato da brivido

La lezione epica di Mstislav Rostropovič

di Mario Brunello

È il «suo» suono che lo rende un modello per tutti i musicisti, non solo violoncellisti. È davvero un suono unico, intenso ed evocativo, che riassume la grandezza della sua personalità.

La sensazione che provo quando lo ascolto è la stessa che mi hanno procurato i corni d'Africa all'apertura della porta del Giubileo, solenni e capaci di richiamare alla mente un intero paese e il suo popolo, quel suono che porta in sé la grandiosità di una cultura con la sua storia, le sue passioni e il suo dolore.

Rostropovič con il violoncello canta la sua terra, usando quel vibrato da brivido che ha mantenuto integro in tutti questi anni, e che mi ha colpito da subito, quando da bambino mi facevano ascoltare le sue esecuzioni per darmi un'idea di che cosa fosse il violoncello. Credo che l'intensità di Mstislav sia un dono di natura, che appartiene alla sua personalità, quasi una

caratteristica inconscia che da sola è riuscita a riassumere un'epoca, e a far sì che egli abbia influenzato tante generazioni in tutto il mondo. Seguire la sua strada significa lavorare sul suono, cercando qualcosa di personale, ma non credo che la sua lezione sia imitabile: quello che Rostropovič ha da insegnare non è da scuola. L'importante è riuscire a fotografare quello che lascia dietro di sé, quella scia che è un segnale e insieme indica un percorso, come le lucette delle fate nei cartoni animati.

Un secondo aspetto che lo rende quasi impareggiabile è l'enorme lavoro di divulgazione della musica contemporanea che ha svolto da subito. Gli sono state dedicate numerose opere, e lui le ha eseguite tutte, passando con disinvoltura da Beethoven a Tischenko, incollando l'orecchio dell'ascoltatore alle sue esecuzioni. La stessa passione, la stessa carica umana passa nel suo gesto quando dirige e quando sta in compagnia, dimostrando grande affetto e partecipazione. Io che non sono stato mai suo allievo e l'ho conosciuto di persona solo una dozzina di anni fa, ho sempre comunque sentito la sua presenza e il suo interesse nei miei confronti. Dopo il nostro incontro a Washington, in occasione di un congresso mondiale di violoncellisti (eravamo più di quattrocento), ci siamo ritrovati l'anno scorso mentre dirigeva l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e il violoncellista Enrico Dindo.

GIOVEDÌ 20 APRILE
ORE 20.30

VENERDÌ 21 APRILE
ORE 21

AUDITORIUM
«G. AGNELLI»
DEL LINGOTTO



Mstislav Rostropovič

Primus inter pares

Roberto Ranfaldi e il Concerto gregoriano di Respighi

di Filippo Fonsatti

Dal 1995 Roberto Ranfaldi è uno dei tre violini di spalla dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e viene invitato a ricoprire lo stesso ruolo nella Filarmonica della Scala, a Santa Cecilia, al Maggio Fiorentino e alla Fenice. Spesso gli capita di eseguire assoli importanti a un metro dalle orecchie e dalle bacchette di Bychkov, Chailly, Giulini, Muti, Prêtre, Sawallisch e Sinopoli e altrettanto spesso incassa dei sonori applausi. Avete presente il musicista spocchioso, magari pure bravo, fin troppo consapevole della sua autorità? Beh, Ranfaldi è l'esatto contrario: calmo, gentile, riflessivo, parla del suo lavoro con misurata passione.

Quali sono le tappe fondamentali della tua formazione violinistica?

«A mettermi lo strumento in mano è stata Emma Ferraris, violinista alessandrina che adesso non c'è più; poi ho proseguito con suo figlio Mario al Conservatorio di Alessandria, dove mi sono diplomato nel 1984, dopo una parentesi di studio al New England Conservatory di Boston. I Ferraris mi hanno trasmesso la passione per la musica, anche se il mio unico vero maestro è stato Corrado Romano, di cui per anni ho seguito le lezioni a Ginevra e a Biella: un talento straordinario che proprio dopo la vittoria del Concorso di Ginevra, poco più che ventenne, ha dovuto abbandonare una promettente carriera solistica per problemi di articolazione, diventando un didatta esigente e generoso. A lui devo tutto e sono particolarmente felice di saperlo in platea ad ascoltarmi».

Hai scelto il Concerto gregoriano in autonomia o ti è stato richiesto dalla direzione artistica?

«La direzione mi ha domandato di eseguire un concerto che non appartenesse al grande repertorio classico e romantico – che va giustamente lasciato ad Accardo, Minz, Kremer e Ughi. Io ho pensato subito al bellissimo *Concerto* composto da Respighi nel 1921, a torto poco eseguito, e la direzione ha accolto con favore la mia proposta».

Che tipo di violinismo è quello di Respighi?

«Dalle prime note si comprende che conosceva bene gli strumenti ad arco: suonava in maniera egregia il violino e in gioventù fu prima viola del Teatro Imperiale di Pietroburgo. Nel *Concerto* sfrutta la prima e la quarta corda nel registro acuto, andando a cercare particolari contrasti timbrici, come faceva Paganini; usa un virtuosismo schietto, non trascendentale, molto congeniale alla tecnica violinistica. Nei cantabili si respira invece qualcosa di Sibelius».

Hai dei modelli interpretativi per questo Concerto?

«Tranne qualche illustre eccezione – penso a Ughi che lo ha inciso con l'Orchestra della RAI di Torino diretta da Mario Rossi – il *Gregoriano* in realtà è stato un po' ignorato dai gran-

di solisti. La mancanza di riferimenti storici mi concede maggiore libertà d'azione e fantasia interpretativa».

È la prima volta che suoni da solista in stagione. Che impressione ti fa avere i colleghi al tuo servizio? Sarà di supporto o aumenterà la tensione emotiva?

«Intanto non è che siano al mio servizio: il *Concerto gregoriano* è ben scritto e l'orchestra è tutt'altro che relegata a un ruolo di accompagnamento passivo, ma dialoga intensamente con il solista che è quasi *primus inter pares*: sarà senz'altro più facile intendersi con persone conosciute. Suonare insieme ai miei colleghi è un onore e una sicurezza, ma nello stesso tempo da me si aspettano molto, e non posso deludere le loro aspettative».

Che strumento suoni abitualmente?

«Poco più di un anno fa ho acquistato un violino costruito nel 1903 da Enrico Rocca, un liutaio torinese figlio del celebre Giuseppe: è uno strumento nel pieno delle sue potenzialità, del quale sono molto soddisfatto. Certo, non è uno Stradivari, ma per quello servono i miliardi o un collezionista munifico che lo impresti».

Come al solito farete le prove al Sermig e vi trasferirete per la generale al Lingotto il giorno stesso del concerto. È disagevole cambiare acustica in corso d'opera?

«Sarebbe meglio provare dove si esegue il concerto, non c'è dubbio. Ma ormai ci abbiamo fatto l'abitudine e poi è sempre facile cambiare in meglio. D'altronde un'orchestra deve sapersi adattare alle differenti condizioni acustiche, se no come potrebbe andare in tournée dove magari si cambiano sette sale in sette giorni?»

Tu facevi parte dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino: puoi definire con pochi aggettivi le caratteristiche peculiari di quella Orchestra e dell'attuale Sinfonica Nazionale?

«Nonostante la storia gloriosa di quel complesso e il notevole livello artistico, nella Sinfonica di Torino si respirava un'aria regionale e negli ultimi tempi le ambizioni erano calate; nella Sinfonica Nazionale la provenienza diversificata dei colleghi garantisce un maggiore scambio di esperienze professionali e da ciò non può che trarre beneficio un organico che, pur avendo margini di crescita, ha dato prova di aver raggiunto uno *standard* eccellente. Il processo di fusione dei quattro diversi nuclei si è realizzato con pieno successo, oggi c'è entusiasmo, si fanno concorsi per ricoprire i ruoli vacanti, abbiamo un fitto calendario di impegni anche internazionali con direttori di prestigio: mi sembra un buon viatico per il futuro».

Roberto Ranfaldi



GIOVEDÌ 13 APRILE
ORE 20.30

VENERDÌ 14 APRILE
ORE 21

AUDITORIUM
«G. AGNELLI»
DEL LINGOTTO

I protagonisti del mese

Christoph Eberle



È un gradito ritorno quello di **George Pehlivanian**, il giovane e brillante direttore libanese, da anni cittadino americano, vincitore del Concorso di Besançon e, dal 1996, primo direttore ospite della Residentie Orchestra dell'Aja.

Già ospite della stagione sinfonica dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in ottobre, insieme con il violinista Leonidas Kavakos, Pehlivanian ha riscosso un grande favore del pubblico, che lo ha applaudito a lungo anche nel "Concerto di fine millennio" insieme all'Orchestra RAI, concerto offerto dalla Città di Torino lo scorso Natale.

Sarà poi la volta di **Christoph Eberle**, austriaco, per la prima volta ospite dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Dopo aver studiato clarinetto, si dedica alla direzione d'orchestra, debuttando in tale ruolo nel 1986 con la Vienna Chamber Orchestra dando il via a una carriera non solo in campo sinfonico ma anche lirico, da cui una recente produzione della *Traviata* con l'Opera di Vienna. Attualmente ricopre il ruolo di direttore principale dell'Orchestra «F. J. Haydn» di Bolzano e collabora regolarmente con la Royal Scottish National Orchestra.



George Pehlivanian

Chiude il mese un concerto dedicato al repertorio sinfonico romantico e tardoromantico, diretto da **Marek Janowski**. Tedesco di origine polacca, Janowski è stato per 12 anni *music director* dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, e ha collaborato con le maggiori orchestre americane, ricoprendo attualmente il ruolo di direttore ospite principale della Deutsche Sinfonie Orchester di Berlino. Ha all'attivo numerose incisioni con le maggiori case discografiche, fra cui *I diavoli di Loudun* di Penderecki per la EMI.

DOMENICA MUSICA

domenica 16 aprile 2000 ore 10.30

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Alessandro Milani concertatore e violino solista

Andrea Romani flauto

Giorgio Paronuzzi clavicembalo e organo

Rodolfo Girelli, Patricia Greer, Marco Lamberti violini primi
Gioacchino Morrone, Antonello Molteni, Lynn Westerberg,

Daniela Zanoletti violini secondi

Simone Briatore, Massimo De Franceschi viole

Ermanno Franco, Stefano Pezzi violoncelli

Massimo Taddei contrabbasso

CORELLI

CONCERTO GROSSO IN FA MAGGIORE PER 2 VIOLINI,

VIOLONCELLO, ARCHI E CONTINUO OP. VI N. 6

CONCERTO GROSSO IN FA MAGGIORE PER 2 VIOLINI,

VIOLONCELLO, ARCHI E CONTINUO OP. VI N. 9

BACH

CONCERTO BRANDEBURGHESE N. 5 IN RE MAGGIORE PER FLAUTO, VIOLINO,

CLAVICEMBALO E ARCHI BWV 1050

HAENDEL

CONCERTO GROSSO IN SI MINORE PER 2 VIOLINI, VIOLONCELLO,

ARCHI E CONTINUO OP. 6 N. 12

Sermig, Arsenale della Pace - piazza Borgo Dora, 61

ingressi lire 13.000



ASSOCIAZIONE AMICI DELL'ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

c/o Ilaria Fioranti

via Caramagna, 30 - 10127 Torno

tel. e fax 011 66 77.196

cell. 0338 75.87.767

Continua la programmazione degli incontri-conferenza introduttivi ai più importanti concerti dell'OSN. Le attività verranno comunicate con anticipo ai soci per lettera.

In programma questo mese due incontri con Giorgio Pestelli ed Enzo Restagno.

QUOTE ASSOCIATIVE

SOCI SOSTENITORI lire 300.000

SOCI ORDINARI lire 100.000

SOCI GIOVANI (FINO A 25 ANNI) lire 50.000

Costruire un'orchestra

Intervista a Mariss Jansons

di Savina Neirotti

Lo chiamano "il costruttore di orchestre"; Mariss Jansons, 57 anni, è da venti alla testa della Oslo Filharmoniske Orkester che grazie a lui è entrata nel circuito internazionale ottenendo ovunque uno strepitoso successo. Un processo paragonabile a quello di Simon Rattle con la Birmingham City Orchestra. Durante gli anni Ottanta, progressivamente, la Norvegia si è conquistata un posto sulla mappa musicale mondiale, e quest'uomo ha gli occhi puntati addosso. «Quando sono arrivato a Oslo, ho trovato un'orchestra pronta a crescere — racconta Jansons —. C'era l'entusiasmo, il senso di responsabilità, la concentrazione. Bisognava solo organizzare il lavoro, puntare alla qualità massima e ottenere i primi risultati all'estero. Costruire un'orchestra significa richiedere grande serietà durante le prove, lavorare a sezioni, promuovere seminari e *masterclass* e favorire l'attività di complessi cameristici all'interno. Da subito abbiamo puntato sul suono, avendo in mente il calore dei Wiener Philharmoniker, il virtuosismo dei fiati americani e i magnifici archi dell'Orchestra di S. Pietroburgo. Fortunatamente i giovani oggi studiano molto all'estero, girano, ascoltano e fanno tesoro: diventa facile guidarli. Inoltre, la scuola norvegese sta diventando eccezionale, e mette a disposizione un bacino di giovani di talento». Il secondo passo è stato quello di attirare l'attenzione del mercato discografico, dimostrando che un'orchestra norvegese poteva suonare molta altra musica che non fosse Grieg. E così Jansons e la OFO hanno inciso, a loro spese, la *Quinta* di Čajkovskij, e l'hanno

portata a Londra, dove sono riusciti a ottenere un contratto per l'integrale delle sinfonie dell'autore. Da lì a poco è arrivata la EMI, con un contratto per quindici incisioni, un impegno di portata senza precedenti per la casa discografica. E tutto questo alza il morale dell'orchestra, a cui Jansons tiene molto: «Sono partito dall'idea che un direttore stabile debba interessarsi di tutto quanto riguarda la vita dell'orchestra: programmazione, reperimento fondi, rapporti con le istituzioni, problemi degli orchestrali. Solo a

concerto c'è ispirazione e coinvolgimento. Non ritengo che abbia senso terminare un rapporto che è ancora così fruttuoso, sia dal punto vista artistico sia dal punto di vista umano. Solo la *routine* può spingere a cambiare, e non è sopravvenuta. Abbiamo continuato a incrementare il repertorio, senza lasciare aree scoperte, partendo dalla musica russa, passando per la musica romantica per arrivare a Strauss e Mahler. E siamo al secondo posto tra le maggiori orchestre per la quantità di musica contemporanea

che eseguiamo. Ho il tempo di dirigere anche altre orchestre, innanzitutto quelle di S. Pietroburgo e di Pittsburgh, poi la London Symphony, la Bayerische Rundfunk, il Concertgebouw, i Berliner e i Wiener».

Figlio d'arte, nato a Riga da madre cantante e padre compositore, la vita di Mariss fin da bambino si è sempre svolta dietro ai palcoscenici, dove giocava a fare il direttore e il maestro di balletto.

Trasferitosi a Leningrado, compagno di studi di Gidon Kremer e Vladimir Spivakov, è stato allievo di Mravinskij e Karajan: «Entrambe personalità

fuori dal comune, quasi leggendarie, anche se molto diverse. Mravinskij era un personaggio ascetico, poco estroverso, inflessibile; era amico di mio padre e sono stato suo assistente a partire dal 1971. Con Karajan ho collaborato tre anni, e lo seguivo passo a passo; lo descriverei come un uccello che vola lungo una traiettoria più alta, che può aspirare a orizzonti che gli altri non vedono. Un carattere estroverso, carismatico e pieno di energia, in grado di gestire un repertorio enorme e di avere in continuazione idee nuove e, oserei dire, giganti».



SABATO 8 APRILE
AUDITORIUM
«G. AGNELLI»
DEL LINGOTTO
ORE 20.30

Mariss Jansons

queste condizioni si può costruire un organismo vitale». («Musica», marzo 1990) E Mariss Jansons sa comportarsi nelle grandi occasioni: «È diplomaticamente rilassato, interessante e affascinante a trecentosessanta gradi; e nel ruolo del "signor musica" nel piccolo mondo di Oslo [...] ha molta esperienza di uomini di stato e dei loro consiglieri». Viene spontaneo chiedersi come mai sia rimasto così legato a Oslo, senza cedere alle lusinghe di nuove esperienze. «Quest'orchestra ha un modo di suonare estremamente carismatico: durante il

Una pianista per Abbado

Sirii Schütz

Che cosa spinge una ragazza di ventidue anni, all'inizio di una carriera partita con i migliori auspici, a lasciare le sale da concerto per due anni? Una pianista che a soli diciassette anni aveva già sostituito Claudio Arrau alla Köln Philharmonie e Murray Perahia a Düsseldorf? Una musicista che aveva già debuttato con i Berliner Philharmoniker, sotto la direzione di Claudio Abbado?



La voglia di avere sempre qualcosa da dire, di espandere i suoi orizzonti musicali e la consapevolezza che intorno al

talento bisogna costruire, se necessario facendo delle scelte, e quindi delle rinunce. Dal 1996 al 1998 Sirii Schütz è stata a Baltimora, al Peabody Conservatory, per studiare con Leon Fleischer, e alla Juilliard School di New York, per perfezionarsi con Veda Kaplinsky. Adesso ha ripreso la sua attività concertistica con rinnovata energia. Ma qual è la sua storia? Nasce a Berlino nel 1974 e a sei anni inizia a studiare al conservatorio della sua città con Annerose Schmidt.

Dopo numerosi concorsi nazionali e internazionali e le prime registrazioni (una per l'International Mozart Center di Vienna), debutta con Abbado e i Berliner, e il concerto viene registrato e utilizzato per il film *The Year After*, prodotto per la CAMI Video da Peter Gelb. La stima di Claudio Abbado la accompagna, e la giovane pianista partecipa nel 1993 al Berliner Festwochen e nel 1994 al Ciclo Faust dell'Orchestra Filharmonica di Berlino. Lo stesso anno è nuovamente invitata dall'orchestra e dal suo direttore e poco prima di prendere il suo periodo "sabbatico", nel 1996 vince il «Jutting Award» a Stendhal, in Germania.

VENERDÌ 10 APRILE
SALA CINQUECENTO
LINGOTTO
ORE 18
GIOVANI PER
I GIOVANI

Barbara Bonney

Nata a Montclair, New Jersey, **Barbara Bonney** ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di cinque anni per poi passare al violoncello. A tredici anni si è trasferita con la famiglia nel Maine, dove è entrata nella Portland Symphony Youth Orchestra. Dopo gli studi in musica e tedesco alla University of New Hampshire, ha seguito i corsi di canto al Mozarteum iniziando la carriera di solista.

Nel 1979 ha debuttato all'Opera di Darmstadt, con cui ha collaborato per quattro anni; in seguito ha esordito nei principali teatri europei: nel 1984 ha interpretato il ruolo di Sophie (*Der Rosenkavalier*) a Monaco di Baviera con Carlos Kleiber e al Covent Garden con Sir George Solti. Nel 1985 è stata Pamina (*Die Zauberflöte*) con Wolfgang Sawallisch alla Scala e ha interpretato *Ein deutsches Requiem* di Brahms con i Wiener Philharmoniker diretti da Carlo Maria Giulini. Da allora il suo nome compare regolarmente nei cartelloni dei principali teatri europei e americani. Nel 1991 ha esordito al Festival di Salisburgo in *Acis and Galatea* con John Eliot Gardiner e gli English Baroque Soloists. Come testimonia le numerose incisioni discografiche, il repertorio della Bonney spazia dal Barocco alla musica contemporanea. Nella sua carriera riveste particolare importanza il repertorio liederistico: in concerto presenta, oltre alle composizioni più note di Schubert e Wolf, *Lieder* di Mendelssohn, Clara Schumann, Britten e Zemlinsky. Barbara Bonney è inoltre impegnata come docente in corsi di perfezionamento per giovani cantanti.

La **Oslo Filharmoniske Orkester** è la più importante orchestra norvegese e affonda le sue radici nella Società Musicale fondata nel 1871 dai compositori Edvard Grieg e Johan Svendsen, che ne furono anche i primi direttori.

Divenuta organismo stabile e indipendente nel 1919, l'orchestra negli ultimi venticinque anni ha registrato una notevole crescita artistica sotto la guida di Herbert Blomstedt, Miltiades Caridis, Okko Kamu e Mariss Jansons, dal 1979 suo direttore stabile. Negli anni Ottanta e Novanta sono stati direttori ospiti principali Esa-Pekka Salonen e Paavo Berglund, mentre dalla stagione 1999-2000 questo ruolo sarà affidato a Manfred Honeck.

La Oslo Filharmoniske Orkester tiene più di sessanta concerti all'anno, molti dei quali vengono trasmessi dalla radio e dalla televisione norvegese. Oltre a suonare nella sua sede di Oslo, inaugurata nel 1977, negli ultimi dieci anni l'orchestra ha svolto tournée in Europa, Canada, Stati Uniti, Giappone, Cina e Corea, ed è regolarmente invitata dai principali festival internazionali. L'elenco dei direttori ospiti comprende tra gli altri Gerd Albrecht, Gary Bertini, Rafael Frühbeck de Burgos, André Previn e Franz Welser-Möst.

Tra le incisioni discografiche realizzate dall'orchestra si ricordano le musiche di Grieg e altri compositori norvegesi, tutte le sinfonie di Čajkovskij, sinfonie di Dvořák, Sibelius e Šostakovič. Come riconoscimento per la sua attività all'estero, l'orchestra ha ricevuto il Premio «Peer Gynt».

Oslo Filharmoniske Orkester



Fedora, una primadonna fra cosmopolitismo e meridionalità

di Elisabetta Fava

Il nome di Umberto Giordano è associato soprattutto al suo primo successo, *Andrea Chénier*, basato sulla tragica vicenda di un poeta realmente vissuto ai tempi della rivoluzione francese. Inutile azzardare statistiche e graduatorie, il che oltretutto (in vista di una rappresentazione torinese) sarebbe sospettabile di partigianeria; però è certo che quanto a spettacolo e musicalità *Fedora* non è da meno. La trama non è del tutto esente da incongruenze: si tratta di un giallo intinto nel *mélo*, con un'eroina vendicatrice che tutt'a un tratto scopre di aver preso l'abbaglio più tragico della sua vita e cerca disperatamente di rimediare, ovviamente solo dopo aver già compiuto l'irreparabile. Tra salotti, saloni, Alpi svizzere, danze snob e richiami di montagna, i tre atti scorrono densi di accadimenti e senza punti morti, combinando con grande accortezza la tensione e il lirismo. Se poi anche i numerosi comprimari sono abili caratteristi e posseggono una dizione intelleggibile, ci si può prendere il gusto di andare all'opera senza aver prima letto il libretto: perché Giordano fa di tutto per lasciarci capire i dialoghi e ci riesce in maniera eccellente.

Il primo atto (pare piacesse molto a Mahler, che dimostrò la sua stima per il lavoro di Giordano facendolo rappresentare all'Opera di Vienna nel 1900), il primo atto, dunque, è un'inchiesta di polizia, una vera sfida per i canoni tradizionali dell'opera, che deve qui rinunciare ai grandi empiti solistici e concertare vari, minuti interventi degli astanti sorreggendoli su un'estrema sobrietà melodica; eppure da questa sobrietà emerge già la passionalità vibrante e impetuosa di Fedora, l'alone slavo dell'ambientazione, lo sgomento dei servi che fino a un attimo prima facevano bisboccia e ora si vedono sul lastrico per la morte del padrone.

Ma facciamo un passo indietro: e precisamente alla fonte dell'opera di Giordano, vale a dire all'omonimo dramma di Victorien Sardou, erede ideale di Eugène Scribe, drammaturgo prediletto di Sarah Bernhardt, soprannominato "il mago" per l'innegabile abilità nel manovrare le trame dei suoi lavori in modo da creare effetti sicuri e commozioni all'ennesima potenza. Veramente *Fedora* era stata scritta un po' d'anni prima, nel 1882; ma scuire al celeberrimo Sardou il benessere per ridurre una sua *pièce* a libretto operistico non era affatto impresa facile. Giordano aveva adocchiato *Fedora* già da parecchio tempo, ma solo dopo che il buon esito di *Andrea Chénier* l'ebbe reso "qualcuno" ottenne finalmente di poterne

sfruttare il soggetto; e allora si mosse sul suo esempio anche un altro giovane da poco assunto a notorietà, quel Giacomo Puccini a cui faceva gola invece il soggetto di *Tosca*.

Gelosie, atti inconsulti di cui poi ci si pentirà amaramente, incomprensibili cecità: c'è effettivamente aria di famiglia, fra *Tosca* e *Fedora*: questo anche perché entrambe erano destinate a Sarah Bernhardt ed esemplate sulle sue prerogative di temperamento e di recitazione. Delle incongruenze si accorge soprattutto chi legge il dramma o ascolta l'opera nel salotto di casa, con la concentrazione che fa mettere a fuoco le incrinature; sulla scena la primadonna può trasformare tutto, in Sardou come in Giordano; momenti come l'intermezzo del secondo atto servono proprio non solo come raccordo (anche se è sempre suggestiva l'immagine delle candele che si spengono sulla festa finita), ma come spazio entro il quale la mimica della protagonista possa renderci credibile l'incoscienza precipitazione della denuncia che si prepara a spedire. C'è una forte suggestione verdiana, in certe "strappate" funerarie degli archi come nell'espedito della conversazione sulla danza; e proprio Verdi aveva incoraggiato Giordano a cimentarsi con questa traccia drammaturgica. Ma Giordano raccoglie e assimila anche suggestioni liberty, tocchi di larvato modernismo, stilemi francesi, sorprendenti inflessioni russe. Infine, due momenti

veramente originali, di quelli che si gustano pienamente soltanto assistendo allo spettacolo: uno, quello salottiero e parodistico, con il pianista polacco che improvvisa languido, mentre Fedora incalza Loris; l'altro, quello alpestre, nel terzo atto, quando un pastorello canticchia spensierato durante l'agonia di Fedora, immagine della natura e della vita che si richiudono impassibili "sulle sciagure umane".

Bozzetto di Luisa Spinatelli per le scene di *Fedora*



Mirella Freni e Plácido Domingo



Grandi protagonisti per un allestimento che ha fatto storia

di Susanna Franchi

San Pietroburgo, Parigi, la Svizzera: no, non è il tour cultural-mondano di un ricco *viveur* fine Ottocento; sono i tre luoghi, le tre tappe dell'infelice storia di Fedora Romazoff, principessa russa. Da Sardou a Colautti, *Fedora* mantiene tutti gli ingredienti di un *mélo* che commuove il pubblico (nel 1942 arriverà poi il "melodrammatico" film di Camillo

Stefano Ranzani



Mastrocinque con Luisa Ferida e Amedeo Nazzari): omicidi, tradimenti, storie d'amore impossibili, spie, carceri, la mamma, un veleno, un suicidio e in mezzo il fascino misterioso di San Pietroburgo tra *samovar* e slitte, la Parigi dove si canta l'inno alla vedova Cliquot (nota casa produttrice di champagne: «Il parigino è come il vino, il vino della vedova, la vedova Cliquot», Olga, atto secondo, scena quinta), e la Svizzera idilliaca dove un piccolo

savoiaro può cantare accompagnandosi con una fisarmonica.

L'elemento unificante dei tre atti nell'allestimento di Lamberto Puggelli (regista) e Luisa Spinatelli (scene e costumi), andato in scena per la prima volta alla Scala nel 1993 e che viene ripreso al Teatro Regio, è una piattaforma sulla quale ci sono tutti gli elementi di scena: sedie e tavolini, sdraio e scrivanie. Con

piccole rotazioni isola una scena di massa da un duetto, evidenzia un'atmosfera o un particolare. Sullo sfondo grandi immagini per raccontare San Pietroburgo con il palazzo di Loris che si illumina nella frenetica caccia all'assassino di Vladimiro, mentre in controluce si vedrà anche il letto sul quale agonizza Vladimiro. Una gigantesca stampa di Palais Garnier invece fa da sfondo alla Parigi del secondo atto e subito il salone di Fedora si arricchisce di tende e piante; lì, nella penombra del dopo festa, sola alla scrivania, Fedora scriverà la sua lettera di denuncia che condannerà Loris. E nel bianco dell'ultimo atto, tra le sedie di vimini e i fiori, per la prima volta Fedora scenderà dalla piattaforma: ha capito che per lei non c'è più speranza, viene inghiottita dal buio, se Loris non la perdona non le resta che morire. Il bel sogno è finito: dopo San Pietroburgo, Parigi, la Svizzera è arrivata alla tappa finale, e si uccide con il veleno che per anni ha custodito nella croce bizantina che porta al collo. Poi, non resta che morire tra le braccia di Loris.

Nel giro di quattro anni è la terza volta che Mirella Freni torna a cantare al Regio, dopo la *Bohème* del centenario e dopo *Evgenij Onegin* ora torna con *Fedora* accanto a Plácido Domingo (il 18 aprile) e Sergej Larin. Per Domingo invece il lasso di tempo lontano da Torino è molto più lungo: nel dicembre 1971 cantò *Tosca* al Teatro Nuovo, nel febbraio 1974 *Andrea Chénier* al Regio

e nel novembre dello stesso anno *Fanciulla del West*. Ora alterna la carriera di cantante a quella di direttore d'orchestra e se volete sapere tutto su di lui potete consultare il suo sito Internet ufficiale: www.placidodomingo.com, con informazioni e foto sulla sua carriera e sulla sua vita privata.

Era stato proprio Gianandrea Gavazzeni, sul podio alla Scala nell'aprile 1993, a convincere Mirella Freni a debuttare nel ruolo di Fedora, ruolo che in questi anni è diventato per lei una seconda pelle, cantato in numerosissimi teatri italiani e stranieri, dal Metropolitan al Comunale di Modena (sua città natale) dove il 6 febbraio 1995 l'ha scelta proprio per festeggiare il quarantesimo anniversario del suo debutto (3 febbraio 1955, Micaela in *Carmen*). Una serata di festa indimenticabile: lunghi minuti di applausi al suo ingresso in scena ed era palese che la Freni faceva di tutto per non commuoversi pensando a quei quarant'anni di carriera passati in un lampo. Accanto a lei come Loris, ancora una volta, Plácido Domingo pronto nel finale a nascondersi con humour dietro il sipario per lasciare che tutti gli applausi andassero a lei, la festeggiata: mezz'ora di trionfo assoluto. Divisi dal tifo calcistico (lei tiene per il Milan, lui per il Real Madrid), nel corso della loro carriera Freni e Domingo hanno lavorato spesso insieme: in teatro, in sala di incisione e al cinema. Già, era il 1974 quando Jean-Pierre Ponnelle realizzò una nuova versione cinematografica di *Madama Butterfly* con Herbert von Karajan sul podio: una versione filmica con un Domingo-Pinkerton *yankee* in *t-shirt* e *chewin-gum* e una Freni-Cio-Cio-San innamorata che sogna l'America. Era il 1976 quando invece insieme interpretarono un *Otello* destinato a passare alla storia: 7 dicembre 1976, inaugurazione del Teatro alla Scala, diretta radio e televisiva (per allora era una novità) con Carlos Kleiber sul podio, la regia di Franco Zeffirelli, Domingo (*Otello*), Freni (*Desdemona*), Cappuccilli (*Jago*). In disco li potete ritrovare insieme nella *Manon Lescaut* e nella *Tosca* dirette da Sinopoli, nell'*Ernani* registrato dalla Scala (c'è anche il video, regia di Ronconi, dirige Muti), nella *Forza del destino* (ancora Muti) e nel video di *Don Carlos* registrato live con la direzione di Levine, la regia di John Dexter e Nicolai Ghiaurov (Filippo II) compagno di vita e di palcoscenico di Mirella.

Sul podio di *Fedora* al Regio ci sarà Stefano Ranzani, direttore che ha studiato con Bernstein e Gavazzeni; assistente di quest'ultimo, ha debuttato nel 1987 e ha diretto molto spesso *Fedora* proprio con Mirella Freni come protagonista.

El Cimarrón di Nicholas Isherwood

Qualche ragionamento sulla musica d'oggi

Artista dei due mondi, la vita di Nicholas Isherwood è una continua altalena tra Europa e Stati Uniti. Anche se non disdegna di cimentarsi con Monteverdi, Mozart e Wagner, ha capito al volo che il suo cuore batte per la musica contemporanea ed è diventato ben presto paladino e fedele interprete dell'opera di Bussotti, Carter, Kagel, Messiaen, Scelsi, Stockhausen e Xenakis. Il 6 aprile sarà protagonista del *Cimarrón* di Hans Werner Henze al Piccolo Regio Laboratorio insieme al flautista Giampaolo Pretto, al chitarrista Flavio Cucchi e al percussionista Carlo Cantone.

Lei che canta in mezzo mondo ci può dire come sta oggi la musica contemporanea in Europa e Stati Uniti?

«La differenza fondamentale fra la musica (contemporanea o altra) negli Stati Uniti rispetto all'Europa è che oltre Atlantico la cultura è gestita dal commercio, mentre nel vecchio continente è gestita dalla politica. In America la musica contemporanea di successo è spesso quella di più facile consumo. Talvolta si riesce persino a convincere il pubblico che certi compositori di musica commerciale sono dei classici (Adams, Glass). Per fortuna esiste anche una realtà alternativa che è quella del mondo universitario. Le donazioni di parecchi milioni di dollari permettono una maggiore libertà di espressione e la creatività fiorisce persino di più che nelle università e nei conservatori europei, che possono essere vittime della miopia e della omologazione culturale della classe dirigente. In Europa, e in Italia, le cose sono cambiate ultimamente. Quando arrivai all'inizio degli anni Ottanta riscontrai un fenomeno meraviglioso: per l'italiano di sinistra (oggi apparentemente in letargo) conoscere l'arte contemporanea era un obbligo morale. Chi non conosceva i grandi compositori viventi era considerato ignorante e tutti i giovani milanesi avevano l'abbonamento per Musica nel Nostro Tempo. Oggi, ahimè, le nuove generazioni guardano soltanto MTV!».

El Cimarrón nasce al culmine di una stagione musicale inquieta e ideologicamente impegnata. La generazione di Henze è ancora in grado di produrre lavori altrettanto dirompenti – per il teatro da camera – in condizioni ambientali così radicalmente mutate?

«Il fatto che *El Cimarrón* sia nato dall'impegno politico non è un caso. C'è chi dice che Henze ha perso la sua musa quando ha abbandonato l'impegno politico. Che sia Gesù Cristo o Karl Marx, bisogna credere in qualcosa! Secondo me la generazione degli ultrasessantenni continua a comporre lavori di assolu-

ta qualità. Stockhausen estrae regolarmente scene dalle sue opere che non aspettano altro che di essere prese in mano da un grande regista. Bussotti è un esteta raffinato e un autentico uomo di teatro. *A-ronne* di Berio, che riprende la forma del madrigale rappresentativo reso famoso da Banchieri, è un capolavoro. Può darsi che un giorno Maxwell Davies ritrovi la retta via, e Birtwhistle compone opere di teatro musicale che meriterebbero di essere conosciute anche in Italia».

La vocalità del *Cimarrón* è molto complessa: vengono richiesti al protagonista effetti speciali e un impegno particolare sul fronte della recitazione. Come si affronta lo studio di un simile repertorio?

«Henze ha scritto tre opere vocali fondamentali che hanno cambiato la storia del canto: *El Cimarrón*, *Wir kommen am Fluss* e *Versuch über Schweine*. Per affrontare la vocalità di

questi pezzi si parte dal presupposto che avere una buona tecnica vocale significa poter fare con la propria voce quello che si vuole. Nel *Cimarrón* questo vuol dire sperimentare e ricercare. In quanti modi posso urlare? Come si fa il verso del cavallo? Come posso cantare più di tre ottave, anziché le due chieste dal repertorio? Si parte da una tecnica belcantistica e si esplora il mondo infinito dei timbri e dei suoni della voce umana, facendosi aiutare il più possibile dai compositori.

Riguardo alla recitazione, prima del 1750 il mestiere di cantante e quello di attore erano più confusi. I cantanti recitavano e gli attori cantavano. Dopo la parentesi ottocentesca, che ha accentuato la differenziazione dei ruoli, la dualità si è ricomposta, in gran parte per merito del *Pierrot lunaire* di Arnold Schoenberg. E da allora dovrebbe essere scontato che un buon cantante sia anche un buon attore».

È la prima volta che canta a Torino?

«Ho già cantato Schütz e Mozart con l'Accademia del Santo Spirito di Balestracci e un concerto con brani degli indiani d'America e Stockhausen con il mio quartetto vocale, Voxnova, per *Settembre Musica*. Mi piace molto Torino e non vedo l'ora di ritrovare i carrelli di antipasti, bolliti e arrostiti, l'olio al tartufo, i gianduotti e tante altre meraviglie!» (f.f.)



Nicholas Isherwood

GIOVEDÌ 6 APRILE
PICCOLO REGIO PUCCINI
ORE 21

IL REGIO A BIG TORINO 2000 SCUOLE

Bambini e ragazzi che vanno a teatro e altri che il teatro provano a farlo, come i vincitori del concorso "Butterfly 2000" promosso dal Regio per gli allievi delle scuole medie. In occasione di Big Torino 2000, venerdì 14 aprile alle ore 11 al Lingotto verrà messo in scena il migliore spettacolo realizzato ispirandosi alle tragiche vicende dell'eroina di Puccini.



IL TEATRO MUSICALE DEL NOVECENTO A PUNTATE

Mercoledì 5 aprile prende il via una nuova iniziativa del Piccolo Regio Laboratorio in collaborazione con il Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Torino: otto incontri con il teatro musicale del Novecento programmati tutti i mercoledì di aprile (escluso il 12) e maggio alle ore 17.45. Il coordinatore scientifico, professor Paolo Gallarati, ha organizzato la materia per aree geografiche e ha invitato a Torino alcuni dei massimi studiosi italiani.

Aprirà la serie Virgilio Bernardoni, dell'Università di Bergamo, con una conferenza sull'eredità del Romanticismo nell'opera italiana, cui seguirà Giorgio Pestelli, dell'Università di Torino, che tratterà la stessa opera italiana dalla generazione dell'Ottanta di Malipiero, Pizzetti e Respighi al secondo dopoguerra. Il 26 aprile toccherà a Gianfranco Vinay parlare dell'opera francese di Debussy, Ravel, Poulenc e il mercoledì successivo a Luca Zoppelli, veneziano ma docente all'Università di Lecce, affrontare i capolavori tedeschi di Berg, Strauss, Weill e Zimmermann.

Il 10 maggio Rubens Tedeschi, decano dei critici musicali italiani (scrive su "l'Unità" da più di cinquant'anni), analizzerà l'opera di Rimskij-Korsakov, Prokof'ev e Šostakovič, e la settimana successiva Franco Pulcini, che insegna al Conservatorio di Milano, proseguirà sulla rotta orientale parlando di Janáček e Bartók. Il caso De Falla e il teatro musicale spagnolo è affidato al direttore artistico della Fenice di Venezia, Paolo Pinamonti, mentre l'ultimo incontro, mercoledì 31 maggio, vedrà l'intervento di Franco Serpa, dell'Università di Trieste, su Britten e l'opera inglese del Novecento.

Tutti gli incontri sono a ingresso libero.

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO
IN OCCASIONE DELLA RASSEGNA
TEMPUS PASCHALE ESEGUIRÀ LO
STABAT MATER DI PERGOLESI, VENERDÌ
11 APRILE ALLE ORE 21 PRESSO LA
CHIESA DI SAN FILIPPO NERI.

La Madonna all'opera

di Filippo Fonsatti



Giovanni Battista Pergolesi nasce a Jesi nel 1710, e muore 26 anni dopo a Pozzuoli. Basta

poco perché il mito inghiotta la sua esistenza e in tutta Europa dilaghi una vera e propria moda. La rappresentazione parigina dell'intermezzo comico *La serva padrona* nel 1752 scatena un putiferio generale – la *Querelle des bouffons* – che oppone i disinibiti sostenitori dell'ope-

ra italiana capitanati da Jean-Jacques Rousseau agli ingessati estimatori della *tragédie lyrique* di Lully e Rameau. Sono settanta i titoli dedicati all'argomento, la

fama di Pergolesi è alle stelle, il suo *Stabat Mater*, portato a termine sul letto di morte, diventa la composizione più pubblicata del secolo, ma non basta: la esigua produzione di Pergolesi non riesce a soddisfare la domanda di impresari e *amateur* e la pirateria editoriale ingrassa il suo catalogo, tanto che all'inizio del Novecento ci sono in circolazione più patacche che originali – anche Stravinskij nel suo *Pulcinella* mischia temi autentici con motivi spuri.

La commissione per lo *Stabat Mater* arriva nel 1734 dall'Arciconfraternita della Beata Vergine dei Dolori di Napoli che intende eseguirlo nella sua sede, la chiesa francescana di San Luigi in Palazzo, tutti i venerdì di marzo. Pergolesi incassa dieci ducati, una miseria, ma in cambio produce qualcosa di straordinario, che per la prima volta contamina consapevolmente lo stile severo contrappuntistico tipico della musica religiosa con gli stilemi dell'opera seria e buffa; anzi, a dirla tutta, il contrappunto lo sbatte in un angolino. È una rivoluzione destinata a lasciare il segno per

generazioni.

Tra le varie leggende sul conto di Pergolesi, si narra che abbia scritto lo *Stabat Mater* sotto l'impressione di una scena drammatica cui assistette nei pressi della piazza del Mercato di Napoli dove venivano eseguite le pene capitali: lì avrebbe ascoltato la lamentazione funebre di una popolana sotto la forca del giovane figlio appena impiccato. Può darsi sia una fola, ma calza a pennello con la sua teatralizzazione del dolore materno, tutt'altro che represso come lo avrebbe voluto l'ufficialità cristiana che tendeva a occultare la sofferenza per esaltare la gioia della resurrezione. Pergolesi porta la croce di Gesù Cristo e le lacrime della Madonna all'opera: un linguaggio facile facile, fatto di melodie brevi, intervalli ampi, armonia semplice, perfino trilli, sollecita l'identificazione emotiva del soggetto, la sua compassione.

Il Settecento illuminista non aspetta altro e non esita un istante ad accogliere questa musica sublime, che svela il mistero attraverso il sentimento.

Un omaggio a Torino

Tempus Paschale 2000 tra novità e tradizione

di Angelo Chiarle

Per presentare convenientemente l'edizione 2000 di *Tempus Paschale* mi sembra necessaria una sottolineatura preliminare, che apparirà probabilmente scontata. Ritengo, tuttavia, giusto e importante evidenziare fin da subito la passione e la dedizione di chi ha lavorato per allestire questa nuova rassegna concertistica. «Torino merita attenzioni di questo genere», sembra quasi schermirsi Enzo Restagno: «Penso sia un dovere offrire al pubblico della nostra città proposte culturali importanti e sostanziose». Atto di «onesta dissimulazione» avrebbero senz'altro definito secoli addietro tale dichiarazione. In queste

righe mette conto piuttosto sottolineare quale passione per la cultura e la musica stia alla sorgente, quale «sete» di esperienze culturali che arricchiscano e amplino gli orizzonti conoscitivi. Oltre a ciò, al professor Restagno, alla Divisione Servizi Culturali del Comune e all'Unione Musicale va riconosciuto il non piccolo merito di saper continuare a sognare e pensare (e concretizzare) in grande per Torino anche sul piano culturale.

Il cartellone di *Tempus Paschale* di quest'anno propone, in effetti, due novità significative e direi particolarmente attraenti. La prima verrà offerta subito, nel concerto d'esordio di lunedì 17 aprile. *La Passione di Gesù Christo Signor Nostro* di Antonio Caldara rappresenta una delle più recenti *new entry* del repertorio della musica sacra del primo Settecento. Riscoperta da poco e proposta in prima esecuzione moderna, essa costituisce uno *specimen* alquanto probante per bellezza della notevole e varia produzione sacra del maestro veneziano espantato alla corte asburgica di Vienna, una produzione che poco alla volta sta venendo riscoperta e rivalutata anche a livello discografico. Motivo di attrazione di questo concerto saranno anche gli interpreti, l'ensemble Europa Galante diretto da Fabio Biondi, complesso notoriamente tra i più validi e «gettonati» sulla ribal-

ta internazionale della musica antica, che proprio per questo non è stato semplice portare a Torino. La seconda novità è costituita dal concerto di giovedì 20 aprile. Si tratterà anche in questo caso d'una primizia. *Legenda Aurea*, il titolo del programma del concerto, è infatti anche il titolo dell'ultimissimo cd pubblicato presso Arcana dall'ensemble La Reverdie, che il pubblico di Torino ricorderà di aver applaudito già nel 1997. *Legenda Aurea* rappresenta una nuova importante tappa del

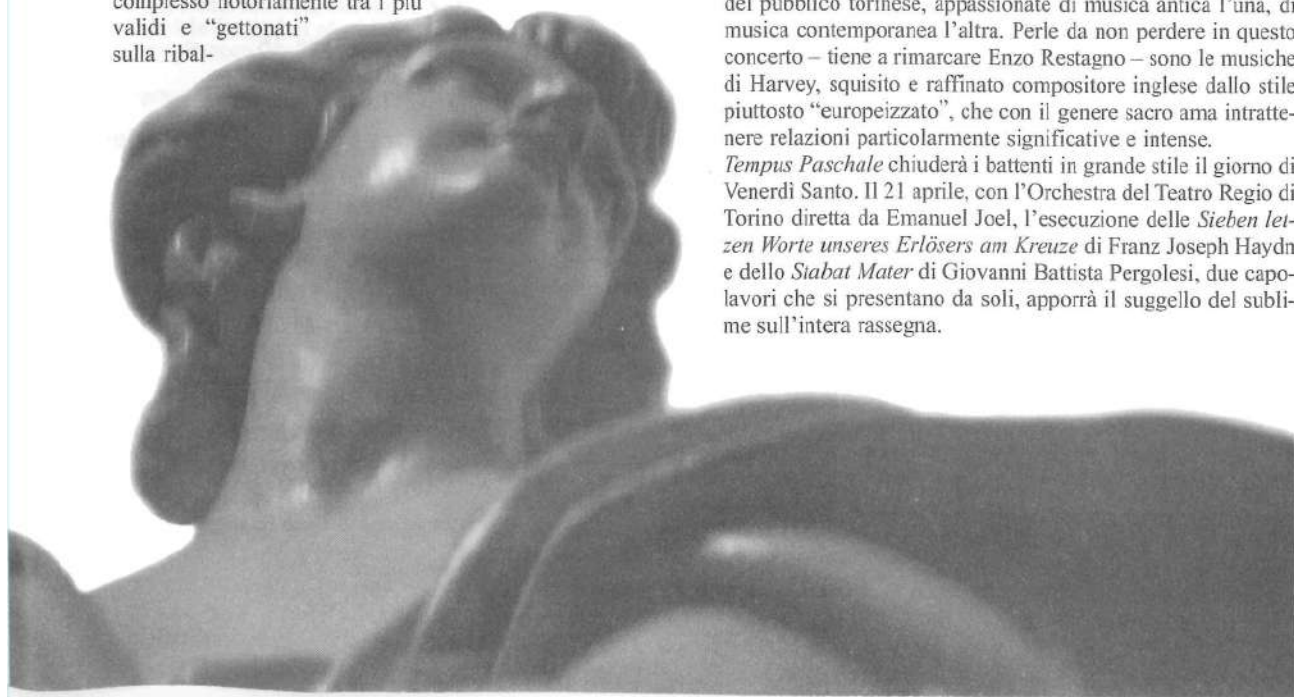
paziente e prezioso lavoro di ricerca e ricostruzione storico-filologica, musicale e interpretativa che questo giovane gruppo italiano da anni va portando avanti con grande acribia e passione. Il riferimento alla celebre opera di Jacopo da Varazze, in realtà, è abbastanza pretestuoso. Le musiche eseguite sono infatti attinte dai due laudari di Cortona e Firenze cui La Reverdie ha dedicato già il cd *Laude di Sancta Maria* (Arcana 1994).

Gli altri tre concerti di *Tempus Paschale* sono un omaggio al repertorio più tradizionale, conosciuto e amato. «Nobile consuetudine» della rassegna l'appuntamento di martedì 18 aprile con il gregoriano. «punto

di partenza della musica sacra occidentale», sottolinea Restagno. Sempre esperti e collaudati saranno gli esecutori protagonisti, i cantori della Nova Schola Gregoriana diretti da Alberto Turco.

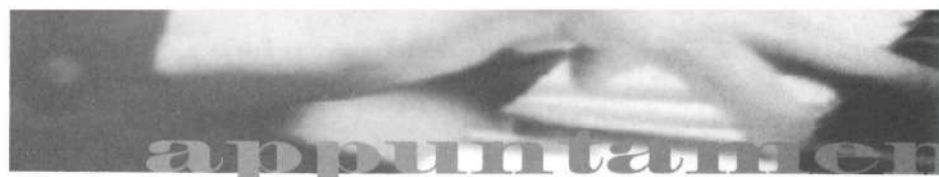
Davvero provocante (secondo quanto si diceva all'inizio) il concerto di mercoledì 19 aprile. Alternando autori barocchi, quali Byrd, Purcell e Monteverdi, ad autori coevi quali Roy Harris e Jonathan Harvey, il BBC Symphony Chorus proverà a dar vita a un sapido e piuttosto inconsueto «contrappunto» tra antico e contemporaneo, un doppio omaggio alle «due anime» del pubblico torinese, appassionate di musica antica l'una, di musica contemporanea l'altra. Perle da non perdere in questo concerto – tiene a rimarcare Enzo Restagno – sono le musiche di Harvey, squisito e raffinato compositore inglese dallo stile piuttosto «europeizzato», che con il genere sacro ama intrattenere relazioni particolarmente significative e intense.

Tempus Paschale chiuderà i battenti in grande stile il giorno di Venerdì Santo. Il 21 aprile, con l'Orchestra del Teatro Regio di Torino diretta da Emanuel Joel, l'esecuzione delle *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* di Franz Joseph Haydn e dello *Siabat Mater* di Giovanni Battista Pergolesi, due capolavori che si presentano da soli, apporrà il suggello del sublime sull'intera rassegna.



Un giovane talento da non dimenticare

Se n'è andato all'improvviso una mattina di febbraio, lasciando tutti di stucco. Aveva suonato fino alla sera prima con la bravura che tutti gli riconoscevano, insieme agli amici con cui aveva studiato e che erano suoi compagni nella musica da camera. Marco Fiorindo è morto a soli 24 anni, quando la sua carriera di clarinetista cominciava a prendere il volo. Il pubblico torinese certo lo conosceva e spesso l'aveva ascoltato, ancora studente del Conservatorio, dove aveva mostrato doti spiccate, segnalandosi fra i migliori talenti. Se c'era qualcosa d'impegnativo e importante, lui era lì e su di lui si poteva contare. Poi, come per altri ragazzi promettenti e da seguire, era arrivata una borsa di studio della De Sono, grazie alla quale Fiorindo stava perfezionandosi in Svizzera. Aveva di fronte a sé quel che si dice un futuro radioso, costruito con la costanza dell'impegno che ben aveva fatto maturare le doti e la sensibilità musicali. La morte se l'è portato via proprio nel momento in cui questo suo lavoro iniziava a dare frutti e soddisfazioni, dimostrando a tutti e ancora una volta che mai del domani vi è certezza. C'è tanto rimpianto fra i musicisti di questa città, perché Marco era bravo, giovane e forte: ma il vuoto che ha lasciato sia riempito dal suo esempio di dedizione alla musica. Soprattutto non venga meno la memoria, che potrà essere alimentata - oltre che dall'affetto degli amici - anche dall'intitolazione di una borsa di studio o di un premio: non però una semplice etichetta, bensì un modo per ricordare Marco con schiettezza di sentimenti attraverso il percorso, breve purtroppo, che egli stesso compì. (g.s.)



Conservatorio G. Verdi

lunedì 3 ore 21

Accademia Corale «Stefano Tempia»

Coro e Orchestra dell'Accademia Corale
«Stefano Tempia»
Alberto Peyretti *direttore*

Musiche di Charpentier, Delalande

Informazioni:

Accademia Corale «Stefano Tempia»,
tel. 011 521.42.66

mercoledì 5 ore 17.30

I mercoledì del Conservatorio

ALFREDO CASELLA E IL PIANOFORTE TRA
ITALIA ED EUROPA

Presentazione di **Giorgio Pestelli**

ingresso libero

venerdì 7 ore 21

Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Scuola di violino di Christine Anderson
Scuola di pianoforte di Vera Drenkova

OMAGGIO A LUDWIG VAN BEETHOVEN

Valentina Rauseo, Marco Chiavazza
violino

Elena Camerlo, Eliana Grasso, Cristina
Laganà, Cecilia Novarino *pianoforte*

ingresso libero

domenica 9 ore 21

BIG Torino 2000 Biennale Arte Emergente

Ensemble Europeo Antidogma Musica
Allievi del Conservatorio «G. Verdi» di
Torino

Musiche di giovani compositori europei

ingresso libero

martedì 11 ore 21

BIG Torino 2000 Biennale Arte Emergente

Ensemble Europeo Antidogma Musica
Allievi del Conservatorio «G. Verdi» di
Torino

Musiche di giovani compositori europei

ingresso libero

mercoledì 12 ore 17.30

I mercoledì del Conservatorio

IL FLAUTO NELLA PRODUZIONE CAMERISTICA
BEETHOVENIANA

Presentazione di **Elisabetta Lipeti**

ingresso libero

giovedì 13 ore 21

CEDAS Centri di attività sociali Fiat

Roberto Cognazzo *pianoforte*

Musiche di Chopin, Bellini, Grieg, Giordano

Informazioni:

CEDAS, tel. 011 68.66.326/376

venerdì 14 ore 21

Conservatorio «G. Verdi» di Torino

In occasione di **BIG Torino 2000**

NUOVE MUSICHE PER IL NUOVO MILLENNIO

ingresso libero

sabato 15 ore 17

BIG Torino 2000 Biennale Arte Emergente

MARATONA MUSICALE DI CHIUSURA

ingresso libero

domenica 16 ore 18

lunedì 17 ore 21

martedì 18 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
György Györfványi-Ráth *direttore*

Musiche di Mozart

Informazioni:

Orchestra Filarmonica di Torino,
tel. 011 43.60.691-43.61.340

mercoledì 19 ore 17.30

I mercoledì del Conservatorio

BARTÓK E IL POST IMPRESSIONISMO
NELL'ARTE PIANISTICA

Presentazione di **Enzo Restagno**

ingresso libero

giovedì 20 ore 21

CEDAS
Centri di attività sociali Fiat

Francesco Bergamasco *pianoforte*

OMAGGIO A CHOPIN

Informazioni:

CEDAS, tel. 011 68.66.326/376

giovedì 27 ore 21

CEDAS
Centri di attività sociali Fiat

Francesca Rotondo *soprano*
Francesco Bergamasco *pianoforte*

OMAGGIO A CHOPIN

Informazioni:

CEDAS, tel. 011 68.66.326/376

venerdì 28 ore 21

Conservatorio
«G. Verdi» di Torino

Scuola di violino di Massimo Marin e
Christine Anderson
Scuola di pianoforte di Bruno Bosio,
Claudio Voghera e Annamaria Cigoli
Scuola di arpa di Gabriella Bosio

GIOVANI PROMESSE

Marta Tortia, Alessandra Guglielmi
violino

Paolo Ferrero *basso continuo*
Alessandro Mercado, Glenda Cantone,
Chiara Marcolongo, Giovanna Villa,
Gabriele Guglielmi *pianoforte*
Clara Bracco, Stella Farina *arpa*

ingresso libero

domenica 30 ore 16

Associazione La Nuova Arca

Orchestra da Camera delle Marche
Coro Filarmonico di Pesaro

Musiche di J. S. Bach

Informazioni:

Associazione La Nuova Arca,
tel. 011 650.44.22

Piccolo Regio Puccini

domenica 2 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing

HOLLYWOOD, HOLLYWOOD!
RICHARD RODGERS E I SUOI MUSICAL

Lil Darling Hot Club

Informazioni:

La Città del Jazz,
tel. 0338 67.45.288-011 518.57.70

martedì 18 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

GOSPEL CONCERT FOR EASTER

Tommy Ellison & The Singing Stars

Informazioni:

Centro Jazz Torino, tel. 011 88.44.77

sabato 29 ore 17

Associazione Amici
Teatro Regio

MUSICA IN CONCERTO

Gabriela Pochinki *soprano*
Diego Mingolla *pianoforte*

Musiche di Donizetti, Offenbach, Bernstein

Informazioni:

Associazione Amici Teatro Regio,
tel. 011 81.78.108

Teatro Alfieri

I CONCERTI DEL POMERIGGIO

Questi sono gli ultimi appuntamenti
dell'anno della rassegna *I Concerti del*
Pomeriggio:

mercoledì 5 aprile ore 16

Meridian Quartett
Susy Picchio *soprano*

Musiche di Piazzolla, Brubeck, Kander

mercoledì 12 aprile ore 16

Sergio Patria *violoncello*
Elena Ballario *pianoforte*

Musiche di Schumann, Schubert, Chopin

mercoledì 19 aprile ore 16

Alessandro Panella, Maria Grazia
Pavignano *pianoforte*

Musiche di Bach, Clementi, Gershwin

mercoledì 3 maggio ore 16

Gilbert Thebault, Giuseppe Massimo
Massaglia, Luca Bianco, Emiliano
Mettifogo *pianoforte*

Musiche di Beethoven, Weber, Wagner

mercoledì 10 maggio ore 16

Wunderkammer Trio
Susy Picchio *soprano*

Musiche di Piazzolla, Weill, Quiroga, Troilo

Informazioni:

Teatro Alfieri, piazza Solferino 4
tel. 011 562.38.00 - fax 011 562.34.35

Teatro Regio Torino

lunedì 3 ore 21

Associazione Ritmi e Danze Afro

TAM-TAM
20 ANNI DI MUSICA DI UN DJEMBÉFOLÁ

Bruno Genero *percussioni*
Bruno Genero *ensemble*

Ospiti principali: Dou Dou N'Diaye Rose,
Mamady Keita, Seydou Sissokho, Alfredo
de La Fè, François Kokelaere, Djeneba
Damba

Informazioni:

Associazione Ritmi e Danze Afro,
tel. 011 35.54.50-36.30.72

sabato 15 ore 21

Accademia Corale
«Stefano Tempia»

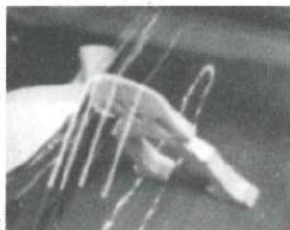
Coro della S.A.T.
Mauro Pedrotti *direttore*

CONCERTO DI CANTI POPOLARI

Informazioni:

Accademia Corale «Stefano Tempia»,
tel. 011 521.42.66

torino



tema e variazioni

La fabbrica dell'opera è il tema del saggio di Paolo Gallarati che inaugura una nuova iniziativa editoriale: la Collana del Dams dell'Università di Torino, pubblicata per i tipi delle Edizioni dell'Orso. Il libro appare nella sezione musica, sotto il titolo *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*. La ricerca si svolge fra Sette e Ottocento, divisa in tre grandi parti. La prima illumina le fondamenta di quello straordinario edificio della storia e della vita musicale che è il melodramma: da un lato è dominata dalla singolare personalità di Ranieri de' Calzabigi e dal suo ambivalente rapporto con l'opera di Pietro Metastasio, del quale prima si recita l'apologia, quindi si pronuncia la condanna; dall'altro è attraversata dai sussulti dell'epoca e in parti-

La fabbrica dell'opera

Inaugura una nuova collana del Dams di Torino

di Alberto Papuzzi

librettista. La terza parte approda a una sfida che affascina musicologi e critici, ma anche il *lector communis*: l'interpretazione e decodificazione del comico rossiniano, attraverso una rilettura delle tre opere che ne rappresentano le istanze rivoluzionarie a un livello di "massima purezza e coerenza interna": *Italiana in Algeri*, *Barbiere di Siviglia* e *Cenerentola*.

la fusione nell'unità dello spettacolo. Per fare una citazione, i limiti intrinseci del teatro musicale, nella forma metastasiana, vengono alla luce nell'idea goldoniana di una "drammaturgia in catene", per gli eccessivi obblighi a cui il librettista era sottoposto dalla tradizione scenica. Come il conte Prata, gran conoscitore di teatro, spiega a Goldoni, «Il dramma per musica esige cinque arie per il primo soprano, la prima donna e il tenore, di cui una patetica, una di bravura, un'altra parlata, la quarta di mezzo carattere e l'ultima brillante; quattro per il secondo uomo e la seconda donna; tre per l'ultima parte ed eventuali altri personaggi...».

L'ipotesi finale di Gallarati è che si debba considerare Rossini ben lungi dalle collocazioni tradizionali: non più dunque a mezza strada fra Illuminismo e Romanticismo, secondo un'iconografia nota almeno a chi non è di professione musicologo, bensì accanto a due giganti del riso vitale, carnevalesco e catartico, quali sono Plauto e Rabelais. Poeta irriverente di un *epos* comico che sgorga dalle falde dell'individualismo borghese post-napoleonico, il compositore pesarese non appare tanto come il caricaturista dei vizi umani, quanto come il protagonista di una scrosciante "risata finale", che travolge vicende e personaggi in una concezione bachtiniana del comico. Leggere le pagine di Gallarati e in particolare l'ultimo capitolo (*Per un'interpretazione del comico rossiniano*) è come affacciarsi sulle sponde di un mondo che sta sprofondando: l'incombente perentorietà della cultura romantica stava per misconoscere l'universo del riso. Ci vorrà del tempo, secondo Gallarati, perché la sofferta antitesi fra Leopardi e Rossini si plachi nella pacata consapevolezza di Manzoni e Verdi. Come si vede, una felice iniziativa culturale come la nuova collana, ponte fra accademia, istituzioni e spettacolo, non poteva avere avvio migliore.

da non perdere

NON SOLO MOZART



Nel 1982 Gulda aveva invitato Corea a suonare con lui. Avevano improvvisato insieme. Poi Gulda aveva suonato da solo qualcosa che a Corea era sembrato bellissimo: era Mozart. Un mese dopo il grande Chick, entusiasta, suonava il *Concerto per due pianoforti K. 365* insieme al suo nuovo amico e con l'Orchestra del Concertgebouw diretta da Hamoncourt. Lì gli venne voglia di scrivere un proprio *Concerto* e, con un organico mozartiano al quale ha

aggiunto una sezione ritmica, si è inventato una musica sporca, surreale e bellissima come sa fare lui. Sul disco c'è poi anche una ricca versione di *Spain*, il suo pezzo più celebre.

Chick Corea, *Concerto per pianoforte e orchestra* e *Spain* (versione per sestetto e orchestra).
Chick Corea, London Philharmonic Orchestra. Sony.

colare dal conflitto fra naturalismo e razionalismo. La seconda parte ci introduce nel cosmopolitismo del dramma giocoso, mettendo a fuoco, come immaginabile, le scorribande intellettuali di Da Ponte, ripercorrendo le tappe della palingenesi concettuale operata da Mozart, ma anche offrendo un originale contributo alla conoscenza di Goldoni, attraverso lo studio della sua attività di

mondo in qualche modo perfetto, come quelli di *Alice* o degli scacchi, di cui l'autore esplora paesaggi, ambienti e recessi. Incrociamo così una molteplicità di temi, che ci aiutano a capire la poliedrica e sparpagliata natura del melodramma, come fenomeno capace di riassumere contributi anche completamente diversi, combinati in un crogiolo di esperienze musicali, che ne alimenta